**Rap, Hip-Hop**

Trente années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future

# Présentation

My vinyl weighs a ton. Mon vinyle pèse une tonne. Ainsi le producteur hip-hop californien Peanut Butter Wolf avait-il nommé son premier album, en clin d'œil à "My Uzi Weighs a Ton", un titre emblématique de Public Enemy.

C'est aussi ce que ce livre souhaiterait prouver : de nombreux albums hip-hop, peu importe que l'on parle de vinyle, de CD ou de MP3, pèsent une tonne, ils sont d'un impact et d'une importance capitales.

Quels que soient les enseignements sociaux et politique qu'on ait pu en tirer, quel que soit le message qu'il nous envoie, sur l'Amérique ou ailleurs, ce genre bientôt quadragénaire, et pourtant encore jeune, est d'abord une musique. Il a produit des classiques. Il a livré des albums riches, solides et appréciables en dehors de leur contexte de naissance. Des chefs d'œuvres, que même ceux dont l'oreille n'a pas été éduquée au rap, sauront apprécier à leur juste valeur, après un léger effort d'immersion, moyennant la patience nécessitée par tout apprentissage.

Ce livre s'adresse à tous : fans de rap encore jeunes souhaitant compléter leur discothèque ; fans de rock, de jazz, ou de quoi que ce soit d'autre, soucieux d'en trouver la clé d'entrée, désireux de comprendre ce qui fait l'essence du hip-hop ou, au contraire de découvrir des albums rap pour ceux qui n'aiment pas le rap.

*Né en 1973, Sylvain Bertot est l'un des membres fondateurs du webzine POPnews.com, où il est notamment en charge du hip-hop. A la fin des 90's et au début des années 2000, en parallèle, il a été rédacteur en chef de plusieurs webzines spécialisés sur le rap. En plus de contribuer à POPnews, il anime aujourd'hui le blog Fake For Real.*

# Introduction

L'acte de naissance officiel du hip-hop remonte aux alentours de 1973, au moment où DJ Kool Herc, important de sa Jamaïque natale le principe du sound system, commença à jouer de ses platines dans les rues délabrées du Bronx.

Le hip-hop est donc bientôt quadragénaire. Pourtant, c'est encore un genre neuf. Cette jeunesse se mesure à l'ignorance du public à son égard, infiniment plus grande que pour cette musique déjà plus instituée qu'est le rock. Malgré sa visibilité, en dépit d'un statut de musique dominante acquis vers le milieu des années 90, la confusion règne encore sur ce que le genre recouvre.

Parlez rap à l'homme de la rue, et il pensera d'abord rap français, oubliant que le hip-hop est avant tout un genre américain, ignorant que sa version locale n'est, à son échelle, qu'un épiphénomène. Parlez indifféremment de rap et de hip-hop, et d'autres apprendront avec surprise que, à quelques nuances près, les deux termes désignent bel et bien la même musique.

La jeunesse du rap se mesure à l'aune de la littérature qui lui est consacrée. En France, elle est encore limitée, elle se résume à quelques ouvrages en grande partie épuisés. En Amérique où, au contraire, elle est très abondante, elle a été dominée, jusqu'à l'aube des années 2000, par des considérations historiques et sociales, par des questions sur les relations entre les races. Même dans un ouvrage aussi fondamental que le *Can't Stop Won't Stop*[[1]](#footnote-1) de Jeff Chang, l'un des meilleurs sur l'histoire du rap, l'auteur s'oblige à ne plus parler que de sociologie et de politique quand il en vient au moment même, la fin des années 80, où le rap devient plus excitant, plus créatif, plus riche, esthétiquement parlant.

Le hip-hop dit trop de choses sur l'Amérique, il est encore trop chaud, trop signifiant, pour qu'on l'analyse la tête froide. Les ouvrages qui l'abordent sur des critères exclusivement artistiques, le *Books of Rhymes* d'Adam Bradley[[2]](#footnote-2) par exemple, ou le *How to Rap* de XXX[[3]](#footnote-3), sont encore rares. Et il est révélateur, par exemple, qu'un livre posant une question aussi bonne que le *Why White Kids Love Hip-Hop* de Bakari Kitwana[[4]](#footnote-4) (pourquoi les gosses blancs adorent-ils le rap ?), n'y apporte quasiment aucune réponse de nature esthétique.

Et pourtant, la forme, finalement, ne serait-elle pas plus forte que le message ? Le hip-hip n'aurait-il pas simplement inventé des recettes musicales d'un impact tel qu'il démultiplierait celui des mots ? Car ce ne sont pas seulement les gosses blancs américains que les rappeurs ont conquis. C'est le monde entier, ce sont des gens de tous pays, de toutes cultures, de toutes classes sociales, qui en ont approprié le langage, les innovations et les codes.

Cependant, quand il est question de hip-hop, cette évidence est souvent négligée. Bavard, verbeux, ancré dans le réalisme social, chroniqueur des rues, raconteur d'histoires, glorifiant une image effrayante des ghettos afro-américains (misogynie, violence, délinquance) ou l'insolence du nouveau riche, le genre porterait avant tout un message. Chez les néophytes, chez ceux qui sont imperméables au genre, mais aussi, parfois, chez les fans eux-mêmes, domine le sentiment qu'il faut comprendre les paroles pour apprécier le rap. Ce qui est vrai, en partie, mais pas infiniment plus que pour le rock, ou toute autre musique chantée. Car dans le rap, comme le précise Adam Bradley, l'universalité du rythme et la musicalité du son priment sur le sens.

En France, ce préjugé est renforcé par l'héritage de la chanson réaliste. Dans notre pays, et c'est la raison pour laquelle nous avons si mal pris le virage de la pop anglo-saxonne, les textes continuent d'être survalorisés, pour le rap comme pour d'autres genres. Les rappeurs français ont eux-mêmes intégré cette vision restrictive de leur musique, proclamant à qui mieux mieux leur amour pour Aznavour, Brel ou Renaud. Et se contentant, dans le même temps, de beats[[5]](#footnote-5) souvent pauvres, transposition médiocre de recettes américaines mal assimilées.

A ce malentendu s'en ajoute un autre. Même si le rap n'exclut pas les mélodies et les harmonies, loin de là, celles-ci ont longtemps semblé s'effacer derrière les motifs rythmiques, prépondérants, tant dans les beats que dans le phrasé. Pour des oreilles blanches et âgées, le genre est désavantagé par ses motifs souvent austères, rêches et répétitifs. Dans un Occident où musique est encore synonyme de mélodie, il partait pénalisé.

L'objectif de ce livre est de dissiper ces malentendus, de rappeler que le rap est, avant tout, une musique. Qu'il est extrêmement divers. Qu'il est, surtout, riche en œuvres, en disques accomplis, même si le souci de faire de grands albums y est sans doute moins constant que dans le rock, même si les aspirations artistiques y sont souvent moins visibles que dans le jazz. Maintenant que les premiers fans ont vieilli, ils ont le droit d'aimer ce qu'a produit le rap indépendamment de son contexte de naissance, autrement que par nostalgie. Après toutes ces années, il est temps de séparer le bon grain de l'ivraie et de montrer ce que, par exemple, en toute subjectivité, on pourrait retenir du rap.

## Rap is the business, hip-hop is the culture

Mais au fait, devons-nous donc parler de "rap", ou de "hip-hop" ? Les deux mots, on l'a dit, sont grosso modo synonymes. Ils se distinguent pourtant par l'étymologie. Le hip-hop, pour commencer, est un terme nettement plus large, plus englobant. Il regroupe l'ensemble des disciplines d'une sous-culture apparue dans les rues de New-York, dans les années 70, et ne s'arrête pas à la musique. Il y a aussi la danse hip-hop, et le graf. Et le même mot peut désigner, alternativement, l'une ou l'autre de ces pratiques.

Le rap, au contraire, n'est à l'origine qu'une composante de la culture hip-hop. Il est ce chanté-parlé caractéristique, cette façon particulière de saccader et de marteler les mots. Cependant, quand le genre deviendra viable commercialement, les rappeurs éclipseront les DJs, ils occuperont le devant de la scène, ils deviendront les stars, et le nom de leur discipline, par glissement sémantique, en viendra à désigner l'ensemble de la musique hip-hop.

Cette étymologie distincte amène des nuances de connotation, des différences que soulignaient par exemple les X-Ecutioners (des DJs bien sûr), quand ils proclamaient sur leur premier album que le rap était le business, et le hip-hop la culture. Hip-hop, généralement, est un mot qui sonne plus intègre, plus noble, plus respectable. Il ramène aux racines new-yorkaises. Puisque "rap" est le nom sous lequel ce genre a été présenté au grand public, "hip-hop" sera celui que prisera l'underground. Puis, quand des néophytes s'empareront à leur tour du terme de "hip-hop", le puriste parlera à nouveau de "rap", un mot qui sonne plus street, plus insolent, plus vrai.

Les genres musicaux ont une histoire, ils évoluent, et avec eux les substantifs qui les désignent. Au fil des années, on oscillera de "rap" à "hip-hop", comme on a navigué entre "pop" et "rock", comme on est passé de "house", à "techno", puis à "musiques électroniques", ou de "jungle" à "drum'n'bass", pour parler peu ou prou de la même chose. Ces basculements sont fréquents, dans l'histoire de la musique, et le rap n'a pas fait exception. En ce qui nous concerne, nous emploierons l'un et l'autre terme indifféremment, ou presque.

## Innercity griots

Il existe plusieurs généalogies concurrentes du hip-hop. La plus commune le présente comme le prolongement de la great black music, comme la phase la plus récente d'un long continuum qui part des champs de coton pour aboutir dans le Bronx, et donner naissance dans l'intervalle au jazz, au blues, au rhythm'n'blues, à la soul, au funk, et à quelques autres genres créés par la communauté afro-américaine. Ayant marié la spoken poetry engagée des Last Poets, des Watts Prophets et de Gil Scott-Heron aux rythmes débridés inventés par les musiciens de James Brown, le rap serait le prolongement naturel, l'ultime palier, de cette très longue histoire.

Cette vision des choses n'est pas fausse. Le rap, à l'origine, est bel et bien une musique afro-américaine, même si quelques Jamaïcains et Portoricains se sont aussi glissés parmi ses inventeurs. Comme pour les autres musiques noires, le rythme y est une valeur cardinale. Comme le jazz, il a été d'abord fondé sur l'improvisation. Les premiers rappeurs, biberonnés à la great black music qu'écoutaient leurs parents, en ont fait leur source première de beats, de samples, ou tout bonnement d'inspiration.

Cette scansion caractéristique, qui est le trait fondamental du hip-hop, qui lui a même valu ce nom de "rap", est l'héritière des interludes parlés des disques d'Isaac Hayes ou de Barry White, du "call-and-response" entendu dans les Eglises, des sermons enflammés de grands orateurs à la Martin Luther King et Malcolm X, des rodomontades des boxeurs noirs, des tirades lancées par des DJs au langage fleuri sur les premières radios réservées aux gens de couleur. Plus loin encore, il prolonge cet art du langage et de l'insulte développé autrefois par des esclaves privés d'écriture. Et si l'on souhaite remonter jusqu'à la source, on peut invoquer les griots de la Terre-Mère africaine.

Cette généalogie lointaine a été retracée très tôt, dès le *Rap Attack* de l'Anglais David Toop[[6]](#footnote-6), l'un des premiers ouvrages d'importance consacrés au hip-hop, et elle a flatté les sentiments communautaires et l'afrocentrisme de nombreux rappeurs. Adam Bradley, cependant, la conteste, soulignant que la grande caractéristique du hip-hop, ce n'est pas simplement le chanté-parlé caractéristique des rappeurs, mais leur jeu incessant avec le beat. Et que ce dialogue entre une voix et une boucle musicale, cet entrelacement incessant de deux motifs rythmiques distincts, a été une innovation radicale.

Car le hip-hop, quels que soient ses ancêtres et ses antécédents, a été aussi une violente rupture. Contrairement aux autres musiques noires, toutes nées dans les campagnes du Sud profond, celui-ci a été d'emblée, dès le commencement, une musique d'essence urbaine. Les premiers rappeurs sont sortis, pour de bon, de la rue. Ils n'ont pas été immédiatement cooptés par les générations précédentes de musiciens noirs, lesquels leur reprochaient l'usage du sampler, un non-instrument pour beaucoup, ou de renvoyer une image négative de leur communauté.

Au commencement, d'ailleurs, les rappeurs ont rencontré davantage de soutien près du New-York post-punk, bohème et blanc de Downtown Manhattan que de leurs aînés black. Et le rap qui a vraiment imposé sa marque, celui qui a triomphé, le gangsta rap, a pris un malin plaisir à abattre l'édifice patiemment construit par la génération de la lutte pour les Droits Civiques, remplaçant l'engagement politique par le nihilisme, l'élévation spirituelle par un matérialisme éhonté, le respect des femmes par la misogynie.

## Two turntables and a microphone

Les origines du hip-hop sont anciennes et complexes, mais sa naissance officielle est connue et bien documentée. Elle prend place dans les quartiers noirs et latinos de New-York, en 1973, quand DJ Kool Herc, un colosse (Herc = Hercule) en provenance de Jamaïque importe dans le quartier du Bronx le principe des sound systems, ces systèmes de sonorisations ambulants qui permettent d'inonder la rue de musique et d'y faire la fête. Au moment même où, pas loin de là, la musique disco est en plein essor, le ghetto lance le contexte de la block party. En plein air, il ouvre une discothèque du pauvre.

Petit à petit, ce principe va évoluer. Notant que son public apprécie particulièrement les breaks, ces solos de percussions fréquents dans la musique funk, Kool Herc a l'idée de jouer avec deux exemplaires du même disque pour que, en passant de l'un à l'autre, ces passages rythmés tournent en boucle et ne s'arrêtent jamais. D'autres DJs suivent bientôt cet exemple, et inventent d'autres techniques de manipulation des vinyles, notamment la plus emblématique, le scratch, cette manière de jouer avec les sons d'un vinyle en modifiant de la main sa vitesse de rotation, découverte, selon la légende, par Grand Wizard Theodore, alors un gamin, puis perfectionnée par Grandmaster Flash et quelques autres.

Inspirés par cette musique frénétique, des danseurs de rue se lancent alors dans des mouvements acrobatiques et improbables, et rivalisent d'imagination. Ces break-boys (b-boys), ou break-girls, inventent sur le bitume malpropre du Bronx les premières chorégraphies de ce qui s'appellera la breakdance, ou breaking, ou danse hip-hop. Laquelle sera plus tard, plus franchement que son homologue musical, adoubée par l'élite artistique.

Au tableau, s'ajoutent aussi les Masters of Ceremony, ou MCs, ou emcees, déclinaison new-yorkaise des toasters jamaïcains, importée aussi par Kool Herc, via son comparse Coke La Rock. Pour renforcer l'impact des disques passés et manipulés dans la rue, ces derniers haranguent le public, ils chauffent la foule, à la manière d'un animateur radio. Puis ils se lancent dans de longs freestyles, dans des textes improvisés et déclamés sur un débit rapide, ou dans des joutes verbales, donnant naissance à un autre élément du hip-hop, plus tard le plus visible, le plus caractéristique, ce rap (de l'anglais "to rap", frapper, cogner) qui sera bientôt l'autre nom de cette musique.

Le quatrième élément du hip-hop est un greffon. Il est apparu au même endroit, New-York, au même moment, les années 70, mais indépendamment des autres. Les jeunes gens qui s'amusent alors, armés de bombes de peinture, à barbouiller les murs, les ponts et les métros, ne sont pas tous des disciples de Kool Herc. Et parmi ces derniers, tous ne goûtent pas ces tags et ces gribouillages qui envahissent la ville. Cependant, le graf partage avec le deejaying la même posture artisanale et do-it-yourself, avec le emceeing la même volonté d'affirmation de soi, avec la breakdance le même goût de l'exploit.

Quand cette culture des rues émergera et qu'il faudra la rationaliser, la codifier, l'idéologiser, en fixer les principes, ces disciplines deviendront les quatre éléments du hip-hop. Des éléments qui, en réalité, sont davantage que quatre, si l'on y ajoute le beatboxing, cette sorte de scat moderne qui consiste à sortir de sa bouche des sonorités inhumaines, des bruits normalement réservés aux machines et aux instruments de musique.

Faisant appel à des compétences distinctes, ces disciplines connaîtront des destins différents. En dépit des mots d'ordre d'unité proclamés par les puristes de la culture hip-hop, breakdance, graf et rap, développeront séparément leurs artistes, leurs réseaux et leurs médias propres. Ils auront pourtant partagé la même allure de compétition, de concours, de sport même. Car pour chacun, tout n'est d'abord que question d'émulation, d'affrontement. Partout, il s'agit d'être le rappeur le plus volubile, le DJ le plus adroit, le danseur le plus acrobatique, le grafeur le plus audacieux. En tout lieu, il faut se créer un nom sur la base de ses seuls exploits.

Avec le hip-hop, tout est question de skills, de débauche technique, de beau geste, d'amour de la difficulté. C'était le cas à l'origine. Ca l'est toujours pour les puristes. Quiconque est insensible à l'aisance du MC, au contrôle de son souffle, à son flow, à ses facultés d'improvisation, à son sens du rythme et du bon mot, pourra aimer le hip-hop. Mais il ne sera jamais sur la même longueur d'onde que le fan de rap hardcore et orthodoxe.

## Old school hip hop

Le hip-hop aurait pu rester une sous-culture des rues, marginale et sans avenir. Mais il a eu une chance inouïe : celle d'être né à New-York, capitale mondiale de l'art, bastion de l'industrie culturelle, à une époque où la ville était en pleine ébullition musicale. Au milieu des années 70, en effet, la métropole américaine avait donné naissance à deux genres aussi contraires que complémentaires, le disco et le punk, et certains esprits éclairés étaient déjà en quête de la prochaine sensation musicale, du next big thing. Sans surprise, ils pensèrent la découvrir chez eux, dans les rues des ghettos et dans ces clubs où des rappeurs venaient tout juste d'entrer.

Quand Sylvia Robinson, chanteuse et productrice de rhythm'n'blues, entendit l'un des pionniers du rap, Lovebug Starski, se produire dans un club de Harlem, l'idée lui vint de sortir un single de hip-hop. Elle ne trouva pourtant personne, parmi les figures phares du genre, prêt à lui prêter sa voix. Ce sont donc des inconnus, rassemblés pour l'occasion en un groupe artificiel, Sugarhill Gang, qui allaient enregistrer ce disque. Long de 15 minutes, construit sur le son du "Good Times" de Chic, rejoué par un batteur et un bassiste employés pour l'occasion, "Rapper's Delight" allait, contre toute attente, devenir un carton mondial, grimper dans tous les charts, et s'écouler à plus de cinq millions d'exemplaires.

Dans *Can't Stop Won't Stop*, Jeff Chang souligne l'impact de ce succès inattendu sur les premiers activistes du hip-hop. "Rapper's Delight" fut pour eux une totale révélation. Aucun n'avait alors imaginé que le rap pouvait, sur le modèle du funk et du rock, s'enregistrer, se vendre et se répandre au-delà de New-York. Encouragés par ce succès, puis par celui du rappeur Kurtis Blow, la première star du hip-hop, managé par un certain Russel Simmons, futur fondateur de Def Jam et nabab de l'industrie du rap, ils étaient maintenant incités à se lancer dans la grande aventure de la musique enregistrée.

Kool Herc, le père du hip-hop, ne s'y engagera pas, perturbé par de graves problèmes personnels, mais les deux autres DJs fondateurs, Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash, connaîtront une carrière faste. Ils seront accompagnés par Spoonie Gee, les Cold Crush Brothers, Busy Bee, les filles de The Sequence et une pléiade de groupes avec un chiffre dans leur nom comme les Disco 3 (les futurs Fat Boys), les Treacherous Three, les Fearless Four, les Funky Four Plus One, les Fantastic Five de Grand Wizard Theodore et les Furious Five de Grandmaster Flash. Tous ces gens sortiront des singles d'anthologie, aidés en cela par des labels spécialisés, le Sugar Hill de Sylvia et Joe Robinson, mais aussi Tommy Boy, Profile, Enjoy, Winley et Jive, qui contribuent à affirmer l'existence du hip-hop comme genre musical à part entière.

Certains s'emploient alors à organiser et à rationaliser l'entreprise de conquête du monde menée par le hip-hop. L'exemple le plus notoire est celui de la Zulu Nation. Héritière d'un ancien gang new-yorkais, cette structure fondée et dirigée par Afrika Bambaataa se destine à organiser des événements culturels pour la jeunesse et à transmettre un mot d'ordre, emblématique du bon état esprit de ces années là, un "Peace, Love, Unity & Having Fun" plein de bonnes vibrations. Au début des années 80, avec le succès du rap, la Zulu Nation s'étend bien au-delà des Etats-Unis. Elle devient une confrérie internationale, et s'installe rapidement en Grande-Bretagne, en France, au Japon et ailleurs.

La nouvelle culture intéresse et intrigue, et plusieurs films stimulent cette curiosité, comme le *Wild Style* de Charlie Ahearn, en 1983, où figurent entre autres Grandmaster Flash, les Cold Crush Brothers et les b-boys du Rock Steady Crew, comme *Beat Street* de Stan Lathan, l'année d'après, ou encore le documentaire *Style Wars* de Tony Silver, consacré cependant davantage au graf qu'au rap.

L'extension du rap est facilitée par l'enthousiasme à son égard de la scène punk et new-wave, en Angleterre comme à New-York. De nombreux artistes issus de cette tendance, d'ailleurs, s'essaient à l'exercice, Blondie avec "Rapture", The Clash avec "The Magnificent Seven", Tom Tom Club avec "Wordy Rappinghood", Art of Noise avec "Beat Box", Adam and the Ants avec "Ant Rap" et Malcolm McLaren, l'ex-manager des Sex Pistols, sur l'album *Duck Rock*. Et, parfois, les rappeurs leur rendent la pareille, les Cold Crush Brothers par exemple, dont le second single s'intitule "Punk Rock Rap".

Ainsi commence une période brève où, à Downtown Manhattan, les rappeurs noirs du ghetto se mêlent au New-York blanc et bohème de l'après punk et de l'après disco. Au cœur de ce creuset, les emprunts et les métissages sont nombreux, et le hip-hop ne se distingue pas toujours nettement des musiques qu'il côtoie. Seuls les raps des MCs le différencient alors vraiment du funk et du disco, ou de ces musiques crossover et inclassables promues par ESG ou Liquid Liquid. Le hip-hop prend aussi part à l'engouement pour les sons électroniques que partagent alors le rock, avec la synth pop anglaise, et les musiques de club de l'après-disco, un engouement qui aboutira à la fin des années 80 à l'explosion de la house et de la techno.

Généralement, les premiers raps enregistrés étaient accompagnés par des musiciens de studio, des bassistes, batteurs et autres, qui reproduisaient les sons du funk ou du disco pour habiller les paroles des MCs. Mais bientôt, le synthétiseur devient une alternative, notamment le mythique Roland TR-808, grâce auquel s'ouvre l'épisode capital du hip-hop electro, un rap au rythme robotique et soutenu des machines. Le titre le plus emblématique de cette ère est le "Planet Rock" d'Afrika Bambaataa. Construit sur la musique du "Trans-Europe Express" des Allemands de Kraftwerk, ce single réalise à lui seul le fantasme du post-punk : une alliance parfaite entre la musique black et les nouveaux sons européens, nourrie par le rejet de l'Amérique blanche.

Et de fait, Noirs et Blancs, rappeurs et non rappeurs, investiront cette tendance à égalité. Outre Bambaataa, Mantronix et Man Parrish porteront ses couleurs, et même le jazzman Herbie Hancock avec "Rockit", un tube planétaire aussi improbable qu'imparable qu'il signe en compagnie du DJ Grand Mixer D.ST et du producteur touche-à-tout Bill Laswell. Au-delà de ces personnes, on trouvera les traces de ce rap synthétique tout au long des années 80, chez d'autres artistes éminents comme Whodini et Run-D.M.C.

## Kicked out the House

Cette phase de fusion des genres, cette époque de collaboration entre Blancs et Noirs, de complicités entre privilégiés et démunis, d'échanges fructueux entre les clubs branchés et les rues de New-York, allait pourtant n'être qu'une parenthèse. Après être sortis momentanément du ghetto, les rappeurs se préparaient à y revenir. Ils s'y retrancheraient même brutalement.

Parmi la salve d'enregistrements de cette première vague du rap, un titre, sorti en 1982, bat le rappel. En sortant "The Message", Grandmaster Flash & the Furious Five changent le hip-hop à tout jamais. A une époque où le rap enregistré ne fait que reporter sur disque les battles[[7]](#footnote-7) et les égo-trips[[8]](#footnote-8) de la rue, où il glorifie l'individu plutôt que la communauté, le rappeur star des Furious Five, Melle Mel, renverse la perspective en se faisant le chroniqueur du ghetto, en peignant ses affres et sa tragédie dans l'un des singles les plus percutants de l'histoire du rap ; en adressant, comme le titre le précise, un message. L'impact ne sera pas immédiat. Mais quelques années plus tard, le rap empruntera massivement la voie du réalisme social. Il ne sera plus une simple manifestation de la communauté afro-américaine, mais sa parole, son porte-voix. Et il deviendra plus dangereux.

Au milieu des années 80, donc, le rap s'apprête à quitter les clubs. Les alliances improbables du début de la décennie se délitent et l'electro hip-hop fait long feu. Tandis que d'autres persévèrent, des Blancs, mais aussi des Noirs, à l'image d'un certain Juan Atkins, artiste electro avec Cybotron et futur fondateur de la techno de Detroit, les rappeurs se désintéressent des autres musiques électroniques. A la fin des années 80, les rencontres ne se manifestent plus que sur les morceaux de hip-house, cette house music accompagnée de raps, tentée à l'occasion, avec parfois un soupçon d'ironie, par des gens aussi divers que les Jungle Brothers, De La Soul, Queen Latifah, Big Daddy Kane, Slick Rick, 2 Live Crew, Special Ed et Divine Styler.

Maintenant que l'élite artistique issue de la new wave s'intéresse davantage à ces autres musiques américaines, le rap est considéré comme une mode passagère, il cesse d'être branché. En 1985, il est même déclaré mort par la critique, notamment anglaise. On le sait maintenant, elle avait tort : on n'avait alors encore rien vu ; absolument rien vu.

## Golden Age

Dorénavant, le rap allait viser plus loin que l'élite culturelle et le New-York bohème. Il allait entrer de plain-pied dans les stades et dans les foyers de l'Amérique moyenne et blanche. Il connaîtrait sa première grande révolution, et celle-ci porterait un nom en six lettres : Run-D.M.C.

Dans un article du magazine *Rolling Stone*, Chuck D de Public Enemy usera d'une formule promise à la postérité en désignant le trio comme les Beatles du hip-hop. L'impact de Run, DMC et Jam Master Jay sur le rap fut, en effet, aussi décisif que celui des Fab Four sur le rock. Avec leur logo, leur imagerie et leur look imparable, survêtements, chapeaux et Adidas, ils se bâtissent une identité forte et distincte. En augmentant leurs rap de tonitruantes guitares hard rock, un exercice auquel nombre de rappeurs s'essaieront dans la seconde moitié des 80's, ils interpellent comme jamais le jeune Américain blanc, et font gagner au rap son ticket d'entrée sur la jeune MTV. En adoptant un ton plus dur, hostile, ils tournent définitivement le dos au disco rap bon enfant du début de la décennie. Surtout, le duo est l'un des premiers à proposer des albums écoutables d'un bout à l'autre, et non une poignée de singles agrémentée de titres anecdotiques et marginaux. Avec Run-D.M.C., le hip-hop passe de la old à la new school.

Les premiers disques de Run-D.M.C. sortent chez Profile. Mais après eux, c'est toute la mécanique d'un autre label, Def Jam, qui se met en branle. Russel Simmons, on l'a dit, a été le manager de Kurtis Blow. Quelques années plus tard, il joue le même rôle vis-à-vis d'autres rappeurs importants, dont le groupe de Run, dont il est le grand frère. En 1984, cependant, Simmons passe à la vitesse supérieure en s'associant avec Rick Rubin, un producteur blanc féru de punk et de hard rock, autant que de hip-hop. Ensemble, les deux vont faire de Def Jam, le label fondé par Rubin pour sortir les disques de son propre groupe, le principal vivier de talents des années 80.

Sur Def Jam, Simmons poursuit le travail entrepris avec Kurtis Blow, Whodini et Run-DM.C. : il lance des superstars. Il y aura d'abord un jeune prodige de 16 ans, LL Cool J, qui popularisera davantage encore le rap en le rendant compatible avec le format chanson traditionnel et les ballades romantiques (cf. "I Need Love") ; les Beastie Boys, les premières stars blanches du hip-hop, qui y injecteront une insolence issue de cette scène punk hardcore où ils avaient fait leurs premières armes ; puis, Slick Rick, un peu plus tard, un conteur d'exception, qui peaufine et consacre le registre du storytelling ; enfin, plus important encore, Public Enemy.

Avec ou à côté de Def Jam, l'époque qui s'ouvre est alors est celle du Golden Age, une période de créativité folle où le rap changera radicalement tous les six mois, où il avancera à pas de géant. Ses thèmes évoluent et se diversifient. Il peut tout aussi se montrer ludique et bon enfant, comme avec Kid 'n Play, DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince et les filles de Salt-N-Pepa, ou au contraire sérieux comme la mort, avec KRS-One et Boogie Down Productions, dont les deux premiers albums annoncent à la fois le futur gansta rap et son contraire, le rap dit "conscient".

Et la forme évolue tout autant que le fond. Le phrasé félin et le ton grave de Rakim, sa façon de découper les phrases, de jouer des pauses, offrent une alternative au débit forcé des rappeurs de la vieille école. Dorénavant, le souvenir des block-parties s'estompe. Il ne s'agit plus de s'époumoner pour s'imposer dans la rue, mais de jouer de rythmes sophistiqués et de métaphores complexes, de développer son style, de s'inventer un flow, comme le font d'autres grands rappeurs de l'époque, Big Daddy Kane, Kool G Rap, Roxanne Shanté, Masta Ace ou le MC et beatboxer Biz Markie, tous affiliés au Juice Crew.

Les avancées vertigineuses du hip-hop se nourrissent de la solidarité entre rappeurs, qui se réunissent en collectifs (le Juice Crew susnommé, le Def Squad d'EPMD, les Native Tongues, le Rhyme Syndicate d'Ice-T), mais aussi de leur émulation, de leur adversité, des rivalités entre quartiers, de ces "beefs" dont le hip-hop est friand, d'abord entre le Queens et le Bronx, puis partout à New-York, et au-delà encore. Dans un livre qu'il lui a consacré[[9]](#footnote-9), le journaliste Christopher R. Weingarten rappelle d'ailleurs ce que les innovations du deuxième album de Public Enemy doivent à leur jalousie envers Eric B. & Rakim. Dépassés par ceux mêmes qui les considéraient comme des comiques, à cause de leur imagerie militaire, et assoiffés de revanche, ils allaient consacrer toutes leurs forces à réparer l'affront.

Le fondamental second album de Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, est un disque à la fois conservateur et révolutionnaire. Conservateur, parce que, plus qu'aucun disque hip-hop, il perpétue la black music des années 70. De dix ans plus âgé que la plupart de ses collègues, Chuck D. avait grandi dans les années 60 et 70. Et avec son groupe, il actualisait à l'ère rap les vieux disques engagés de James Brown, il se posait en héritier des grands acteurs de la lutte pour les Droits Civiques.

Mais dans le même temps, il défiait toutes les règles de la musique hip-hop, avec cette production sauvage signée par le Bomb Squad, ce collectif de beatmakers qui avait tiré un profit maximum du sampling, de l'expérimentation et de la dissonance. Aussi, côtés posture et paroles, Public Enemy donnait raison au nom qu'il s'était choisi, le groupe se posant comme la menace n°1 dans l'Amérique de l'après Reagan, et entrainant tout le hip-hop dans son sillage : maintenant, et plus que jamais, le rap serait dangereux et enragé.

## Sampladélia

Le sampling n'avait pas attendu Public Enemy pour faire son entrée dans le hip-hop. L'homme derrière le Juice Crew et le label Cold Chillin' Records, Marley Marl, avait déjà largement ouvert la voie. Vers 1985, après avoir entamé sa carrière de musicien avec des sons electro d'époque, il avait commencé à employer des samples, s'appuyant fortement sur ses vieux disques de James Brown, notamment pour accompagner les raps de son cousin, MC Shan. Ce faisant, il devenait le premier d'une longue série de grands producteurs cultes[[10]](#footnote-10), ces génies des machines et des studios, ces musiciens à part entière qui, bientôt, deviendraient les autres grandes stars du rap, à côté des MCs.

C'est en 1988, cependant, que commence véritablement l'ère du sampling. Déjà, au début de l'année, après avoir été l'homme de l'ombre sur le *Criminal Minded* de BDP, le producteur Ced Gee avait fait un emploi massif et innovant de son E-mu SP-1200 sur l'excellent *Critical Beatdown* des Ultramagnetic MC's, un disque qui n'était pas passé inaperçu du côté de Public Enemy. Et après le point d'orgue de *It Takes a Nation of Millions…*, un disque qui, par son expérimentalisme, attirerait à nouveau l'attention de l'élite critique rock, bohème ou anglaise sur le hip-hop, tout deviendrait permis.

L'année d'après, en produisant le *3 Feet High & Rising* des très jeunes De La Soul, Prince Paul démontrait qu'absolument tout pouvait être source de samples. Le jazz, la pop, le rock psychédélique et le reggae pouvaient être employés sans frein pour concevoir un disque de hip-hop. En 1989, toujours, les vilains Beastie Boys se convertissaient en rats de studio et livraient un *Paul's Boutique* riche d'une à plusieurs centaines de samples[[11]](#footnote-11), et qui serait qualifié, non sans fondement, de *Sergeant Pepper* ou de *Pet Sounds* du rap. Suivront aussi le *Cactus Album* de 3rd Bass, le *Unfinished Business* d'EPMD, le *People’s Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* d'A Tribe Called Quest, le *Holy Intellect* des Poor Righteous Teachers, le *One for All* des Brand Nubians, tous des classiques du hip-hop, tous chargés de samples à ras-bord.

Ces disques seront influents. Mais ils auront aussi, comme effet pervers, d'attirer l'attention des artistes auxquels les samples empruntaient la musique. Indignés par ce pillage, ou attirés par les gains potentiels qu'ils pouvaient tirer de rappeurs en plein triomphe commercial, ces derniers multiplieront les attaques et les procès, dont les plus retentissants opposeront Jimmy Castor aux Beastie Boys et les Turtles à De La Soul[[12]](#footnote-12). Ces affaires auront plusieurs conséquences. La législation se précisant, les artistes devront soit déclarer les samples en avance et payer des sommes considérables, mettant en péril la rentabilité de leurs disques, soit les manipuler davantage encore afin de les rendre méconnaissables, précipitant la production hip-hop vers des sommets toujours plus vertigineux de complexité et de sophistication.

L'usage du sample et, au-delà, la production du rap évoluerait encore à toute allure dans la première moitié des années 90, on y reviendra. Et in fine, au milieu de cette décennie, cette sampladélia, cette manière de tirer des machines des expériences et une musique psychédélique, finira par devenir un genre à part entière avec, comme aboutissement, le monumental *Endtroducing…* de DJ Shadow, père du hip-hop abstrait, qu'un sticker publicitaire pas si bête qualifiait à l'époque de Jimi Hendrix du sampler.

## Parental Advisory: Explicit Lyrics

Avec Public Enemy, le rap s'emparait aussi de la place dévolue autrefois au rock, celle d'une musique de jeune provocatrice, agressive et bourrée de testostérone. Pour toujours ou presque, il devenait hostile et revendicatif. Chuck D, Flavor Flav et les autres, cependant, n'avaient pas poussé la mutation jusqu'à son terme, et d'autres s'en chargeraient à leur place.

Eazy-E, Ice Cube, MC Ren et Dr. Dre n'ont pas été les premiers rappeurs à s'exprimer dans le registre du gangster. Sur la côte Est, KRS One l'avait fait avant eux avec Boogie Down Productions, ainsi que Schooly D, le rappeur de Philadelphie. Plus tôt encore, dès l'époque old school, Spoonie Gee avait joué des thèmes de la prison et de la criminalité. Et en 1986, Ice-T le genre avait déjà établi ce genre en Californie. Mais jamais cette posture n'avait été affirmée avec autant de force que sur *Straight Outta Compton*. Sur leur second album, les Californiens de N.W.A. s'appropriaient pour partie le son dévastateur du Bomb Squad et le ton offensif de Chuck D. Mais ils les débarrassaient de tous ces oripeaux hérités de l'ancien temps, harangues politiques et blablas de prêcheurs.

Comme celui de Public Enemy, le rap de N.W.A. était social, il se voulait une émanation des ghettos noirs. Mais au lieu de dénoncer les maux dont ils souffraient, délinquance, drogue, brutalité, de les présenter comme le résultat d'influences néfastes, extérieures et subies, ces rappeurs-là, bien au contraire, les revendiquaient. Avec les Californiens, la virulence argumentée se changeait en violence gratuite, en un nihilisme inouï, où le crime était glorifié et les femmes ravalées au rang de putains. Loin d'être niés, les clichés sur les Noirs, sur le sambo malhonnête, paresseux, fanfaron et queutard, étaient assumés, ils étaient développés jusqu'à l'absurde. Et les Blancs allaient adorer.

Le ton était donné. Pour de nombreuses années, rappeur rimerait avec gangster. Le milieu hip-hop entretiendrait pour de bon des liens avec des gangs, beaucoup de ses acteurs seraient d'anciens criminels reconvertis, mais nullement repentis. D'autres groupes donneraient dans le même registre, Above the Law à Los Angeles, Too Short, première star du rap West Coast, sur la Baie de San Francisco, ou son protégé Spice 1. Puis ailleurs, à Houston, au Texas, avec le gangsta rap de psychotiques de Geto Boys. Et enfin, à New-York même, avec ce rap de rue et de mauvais garçons qui, à son tour, allait dominer la capitale du hip-hop au cœur des années 90.

A l'époque de Public Enemy et de N.W.A., le rap a décidément le goût de la provocation et de l'outrance. Et pas seulement en Californie. La fin des années 80 voit aussi émerger une autre scène, à Miami, où le hip-hop new-yorkais se métamorphose au contact d'influences caribéennes et donne naissance à un nouveau sous-genre. 2 Live Crew étaient les héros de cette Miami bass synthétique et dansante, et ils allaient connaître un succès phénoménal en peaufinant, sur leur troisième album, un rap éminemment pornographique, qui déboucherait sur une polémique nationale et entrainerait le leader du groupe, Luke Skyywalker, alias Luther Campbell, dans une suite de procès sans fin. Cet album, *As Nasty as they Wanna Be*, serait d'ailleurs l'un des premiers disques hip-hop à arborer une très seyante mention "Parental advisory: explicit lyrics", inaugurée quelques années plus tôt, et qui ornera bientôt la grande majorité des sorties rap.

D'autres suivront l'exemple de ce dirty rap, Akinyele par exemple, avec des titres de disques aussi classe que *Vagina Diner* et *Put I in your Mouth*. Quelques années plus tard, des femmes même se lanceront dans ce registre luxurieux, Lil' Kim et Foxy Brown en tête. Et s'il n'était question que de sexe ! Tous ces gens, bien sûr, usent à l'excès des images, des mots et des situations les plus incroyablement misogynes. Et cela ne se limite ni à Miami, ni à la Côte Ouest. A New-York, par exemple, Slick Rick ne fait pas qu'inventer le hip-hop qui raconte des histoires avec son premier album. Il ouvre ce dernier avec un titre élégamment nommé "Treat Her Like a Prostitute". Un exemple, parmi d'innombrables autres.

Avec le rap engagé, le gangsta rap, le dirty rap, et tous ces genres scandaleux, le hip-hop n'est plus un simple phénomène de mode ou une musique marginale : il devient partie prenante du dialogue politique et social. La première question qu'il posait aux Etats-Unis, comme partout où il a connu une déclinaison locale, est celle des limites de la liberté d'expression.

## Criminal Minded

Allait s'engager pour de longues années un dialogue de sourd entre, d'un côté, ceux qui accuseraient le rap de saper la société et de pervertir la jeunesse, étrange assemblage de progressistes (féministes, militants de la cause noire, etc.) et de conservateurs pur-jus, et de l'autre ceux qui taxeraient ces derniers d'hypocrites. Les rappeurs eux-mêmes prendraient par au débat, d'ailleurs, parfois directement sur disque. Ainsi de KRS-One, dès le second album de Boogie Down Productions…

*"Avant même l'ère du rock and roll, la violence a toujours été présente dans la musique (…) Oh bien sûr, ce n'est pas violent de trouver sous le sapin de noël quelque chose qui ressemble à un flingue. Mais oh bien sûr, c'est violent d'avoir un album de KRS-One".*[[13]](#footnote-13)

…ou de Bushwick Bill, le rappeur nain des Geto Boys, en introduction de son deuxième solo :

*"J'ai appelé [mon album]* Phantom of the Rapra *parce que j'aime l'opéra. Ca parle de sexe, de viol, de violence, d'inceste et de suicide. Tu vois ? Et c'est accepté par les même personnes que celles qui veulent censurer le rap."*[[14]](#footnote-14)

Le gangsta rap est un spectacle, un grand cinéma. Voilà comment certains invitent à le considérer. Un spectacle, qui, d'ailleurs, n'est pas sans précédent. Bien avant lui, dans les années 70, des films ont propagé l'image du héros black invulnérable et immoral, avec la mouvance blaxploitation. *Shaft*, *Super Fly*, *The Mack*, *Foxy Brown* et d'autres ont influencé l'imagerie hip-hop, tant par les images, que par les bandes originales et les dialogues, samplés abondamment. A cela, se sont ajoutés d'autres cinémas basés sur une esthétique de la violence, les films de kung-fu, par exemple, ou ceux mettant en scène des gangsters comme *Le Parrain* de Francis Ford Coppola, ou *Scarface* de Brian de Palma.

Les défenseurs du gangsta rap affirmeront aussi qu'il n'est pas le mal, mais sa manifestation. Qu'il est le produit naturel de son époque, comme l'est tout art, et la résultante de deux influences apparemment contradictoires : l'idéologie individualiste reaganienne, dépouillée de ses oripeaux pudibonds et patriotiques, et la culture de la criminalité née du succès du crack.

Chaque musique a sa drogue. Pour le rock psyché c'est le LSD, pour le reggae la ganja, pour le punk le speed, pour la techno l'ecstasy. Et pour le rap, c'est ce dérivé de la cocaïne qui submerge l'Amérique à la fin des années 80. Dans *Hip Hop America*, autre ouvrage de référence sur l'histoire du rap, Nelson George affirme que le gangsta ne vient que du crack, et de rien d'autre[[15]](#footnote-15). Son trafic a fait vivre tout le ghetto, il a débordé sur les banlieues blanches, et il a généralisé une culture de la délinquance où la prison est devenue un rite de passage à l'âge adulte, plutôt qu'une expérience marginale. La violence, la dureté, la paranoïa, l'hostilité à l'autorité publique, la défiance envers les femmes, une sexualité vécue uniquement sur le mode de la domination, une pédérastie larvée (tous ces grands mecs musclés et torses nus, quand même…), mal dissimulée par des insultes homophobes : tout ce qui fait le gangsta rap n'est issu que de l'expérience carcérale.

Que l'on apprécie ou pas le rap dans ses incarnations gangsta, misogyne ou pornographique, il faut admettre que la révolution, la vraie, était ici. Pendant des décennies, des artistes afro-américains avaient tenté de combattre leur statut d'inférieur par l'élévation spirituelle ou par la solidarité communautaire. Le jazz, par exemple, était passé en un demi-siècle d'un statut de genre sale, sexuel et anonyme, à une sorte de musique classique américaine, menée par des artistes habités, avides d'expérimentations et de palmes académiques. Ses valeurs, ses mythes, étaient devenus celles de la musique européenne, une musique sacralisée, sanctifiée, interprétée par de petits Mozart. Avec le gangsta, au contraire, le matérialisme faisait une entrée fracassante dans la musique, doublé d'un individualisme qui n'était que l'aboutissement logique du "moi-je" consubstantiel au rap depuis les origines.

## Gangsta Vs. Alternative Rap

Ce "moi-je", pourtant, certains ne manqueraient pas de s'en moquer, les jeunes rappeurs de De La Soul les premiers sur l'irrésistible "Me, Myself & I", un titre issu de leur fondamental premier album. A l'heure de la domination gangsta, ces derniers allaient proposer un autre hip-hop, un rap alternatif, plus positif, plus ouvert, avec leurs compères A Tribe Called Quest, les Jungle Brothers, Queen Latifah, Black Sheep et d'autres, tous réunis au sein des Native Tongues, ce collectif cousin de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa.

Les gangsters aimaient les sons brutaux et simples ; ceux-là étaient plus sophistiqués. Ils se focalisaient sur des sons black ; les rappeurs alternatifs faisaient feu de tout sample et puisaient dans tous les styles imaginables. Ils étaient sérieux comme la mort ; les autres cultivaient l'humour et la dérision. Le gangsta rap entrait dans les chaumières de l'Américain moyen ; l'autre rap avait les faveurs de l'élite bohème et de la critique rock.

Avec l'émergence parallèle du gangsta et du rap alternatif, c'était comme si le rap de Public Enemy avait été divisé en deux dès la fin de 1988 : d'un côté, ceux qui n'en retenaient que la violence, la confrontation, l'aspect dangereux, mais jetaient aux orties l'engagement et la volonté d'édifier les masses. De l'autre, ceux qui retenaient de Chuck D et de ses compères la conscience politique et le goût de l'innovation musicale, mais préféraient la fantaisie et le second degré aux messages trop directs.

Les Native Tongues aimaient à l'occasion se moquer du gangsta ou le parodier. Cependant, les deux genres n'étaient pas incompatibles. Ils étaient plutôt les deux tendances complémentaires du rap, son Yin et son Yang. Deux genres qui cohabiteraient et s'opposeraient tout au long de l'histoire du hip-hop : gansgta contre rap alternatif au début des années 90 ; rap bling-bling contre hip-hop conscient à la fin de la même décennie ; rap sudiste démagogique contre hip-hop underground expérimental dans les années 2000.

La division entre les deux raps, aussi, était plus complexe qu'elle ne pouvait paraître, à premier abord. Elle ne se résumait par exemple pas à la géographie, avec les Native Tongues à New-York et le gangsta rappeurs en Californie. Elle touchait toutes les scènes. La thématique gangster avait d'abord émergé à l'Est, elle y reviendrait au milieu des années 90. Et l'Ouest avait ses propres rappeurs alternatifs, à Los Angeles avec Freestyle Fellowship et les artistes du Project Blowed, qui privilégiaient des expérimentations et une liberté formelle héritées du jazz au rap direct et funk de leurs voisins, ou près de San Francisco avec les membres du collectif Hieroglyphics, notamment les Souls of Mischief et Del tha Funkee Homosapien.

Aussi, la division entre les deux raps n'était qu'en partie basée sur l'origine sociale, les rappeurs gangsta provenant du ghetto, les autres étant issus de la classe moyenne afro-américaine. Del, par exemple, était le cousin de l'ex-N.W.A. Ice Cube. Beaucoup au sein du Project Blowed avaient touché à la délinquance et avaient fréquenté les gangs. Plus tard, au contraire, le duo phare du rap de rue à la new-yorkaise, Mobb Deep, sortirait d'une école d'art.

## Brothers from the Mother

Le rap alternatif était le plus ouvert sur d'autres musiques. Pourtant, il a été aussi celui qui a le mieux porté l'afro-centrisme, cet autre nom de la négritude, cette affirmation de l'identité noire, cette fierté black, cette révérence pour la terre-mère africaine. A l'origine, le hip-hop n'avait pas été unilatéralement black. Les latinos ont joué un rôle de premier plan dans son développement, et de nombreux Blancs ont investi ses disciplines non musicales, le graph notamment. Dans les années 80, il s'est frotté à l'élite new-wave, blanche dans sa grande majorité. Dans les années 90; au contraire, il allait se recentrer sur la communauté noire, se nourrir d'une mentalité de citadelle assiégée, échaudé par l'expérience, celle d'un XXème siècle où plus d'un Blanc avait vampirisé les innovations des musiciens afro-américains.

Originaire de Houston, Vanilla Ice était à l'origine un vrai rappeur, respecté par ses pairs, à qui Def Jam avait même proposé un contrat. Cependant, c'est pour l'offre plus alléchante d'une major que ce Blanc allait opter, s'orientant à l'occasion vers un rap version variété. En dépit d'un bref mais immense succès au début de la décennie 90, il deviendra un sujet de moquerie universelle, moquerie largement amplifiée par la couleur de sa peau. Avant lui, il y avait eu d'autres Blancs en vue dans le hip-hop. Mais avec son rap très grand public, Vanilla Ice a été perçu comme un nouvel Elvis Presley, qui s'appropriait la musique des Noirs.

Il n'a jamais été impossible d'être un rappeur blanc. Mais en tel cas, il a souvent mieux valu être adoubé par des Blacks. Les Beastie Boys ont eu à subir les mêmes critiques que Vanilla Ice, et n'ont été épargnés que par le parrainage apporté par Russel Simmons. Plus tard, c'est grâce à leur forte insertion dans un milieu noir que MC Serch et 3rd Bass ont dû leur crédibilité. Et dès leur premier album, ils s'en sont immédiatement pris aux Beastie Boys, comme s'il n'y avait de place que pour un seul groupe blanc dans le hip-hop. L'histoire bégaiera encore dix ans après avec Eminem, accusé une fois encore d'être l'Elvis du rap, mais parrainé par Dr. Dre et ses proches, impressionnés par l'aisance sidérante du blanc-bec au micro.

L'autre manière d'être un rappeur blanc, c'est d'appartenir ou de se revendiquer d'une communauté minoritaire. Comme Cypress Hill, par exemple, premières superstars rap d'ascendance latino. Comme leurs comparses de House of Pain, revendiquant leur appartenance à une communauté irlandaise pourtant intégrée de longue date dans la majorité blanche. Comme encore Rick Rubin, les Beasties et 3rd Bass, à nouveau, issus de la communauté juive new-yorkaise ou, dans un registre identitaire plus marqué, Blood of Abraham. Même en France, le hip-hop est perçu comme la musique des banlieues, des enfants d'immigrés, et les Gaulois ont intérêt à se cacher, à valoriser de vagues racines italiennes ou autres, ou à se montrer sacrément bons au micro. Bref, pour être rap, il faut être un métèque.

Le repli identitaire des années 90 s'observe aussi dans les sons. Les influences européennes à la Kraftwerk, populaires du temps de "Planet Rock", s'effacent bien vite. Les flirts avec le rock, fréquents dans les 80's, commencent à se faire rare. On sample le p-funk sur la Côte Ouest, on aime le jazz sur côté Est, on réinvestit la soul au Sud, on s'essaye quelquefois au reggae. Mais en tout lieu, en Amérique, c'est dans l'immense vivier des musiques noires que puisent les rappeurs.

Le début des années 90 coïncide d'ailleurs avec la vogue du jazz rap. Les rappeurs, à New-York principalement, soulignent leur appartenance à la great black music en samplant massivement des boucles de jazz. L'influence est manifeste chez les Native Tongues, en particulier sur l'album *The Low-End Theory*, considéré par beaucoup comme le chef-d'œuvre ultime d'A Tribe Called Quest. Mais elle est toute aussi centrale chez Gangstarr et chez Digable Planets ou, dans une Angleterre en pleine période acid jazz, chez les moins mémorables Us3. Certains font même plus que sampler du jazz, jetant des ponts entre les deux genres, l'initiative la plus emblématique en la matière étant le projet *Jazzmatazz* de Guru.

Pour s'affirmer comme genre en soi, au moment où il poursuit son irrésistible ascension, le rap a besoin de se retrancher dans ses bases, de se cantonner aux fondamentaux. Et c'est ainsi, en étant nul autre que lui-même, en défendant farouchement ses spécificités, qu'il entre dans sa phase classique.

## L'âge Classique

L'histoire du hip-hop n'a jamais été une science exacte. Certains font aller le Golden Age jusqu'en 1996. Pendant ce temps, d'autres, ou les mêmes, considèrent qu'à la fin des années 80, nous sommes encore à l'époque old school. Ces deux jugements, en fait, ne sont ni infondés, ni incompatibles.

Le premier souligne que le hip-hop, au début des années 90, dans la foulée de la décennie précédente, ne cesse d'innover et de se réinventer. Nous entrons en plein dans cette période, idéale pour tout genre musical, où l'industrie du disque comprend son potentiel commercial mais, ne sachant pas encore l'apprivoiser, investit à tout rompre, se rapproche de ses acteurs de base, signe des artistes à tour de bras et leur laisse, relativement, les mains libres. Il y aura pourtant des rappeurs façonnés pour le grand public en ces années là, Vanilla Ice comme précisé déjà, MC Hammer, ou les deux gosses de Kris Kross, avec leurs fringues à l'envers, découverts et lancés par le producteur Jermaine Dupri. Tous ces gens vendront un nombre de disques astronomique. Mais tous feront long feu. La véritable histoire sera écrite par d'autres.

Le deuxième jugement, qui estime que le style old school ne s'éteint vraiment que vers 1991, n'est pas sans justesse non plus. A l'aube de la nouvelle décennie, le hip-hop, aidé par l'afflux d'argent et par du matériel plus sophistiqué, accomplit un nouveau saut en matière de production. Autrefois squelettiques et étriqués, les beats se complexifient et s'épaississent.

Un disque symbolise à lui seul ce changement d'ère. En 1992, avec *The Chronic*, son premier album solo, Dr Dre transporte le hip-hop à des années lumières du son endiablé et frénétique de son ancien groupe. Sans rien renier de son discours de gangster, en le magnifiant, tout au contraire, l'ex N.W.A. peaufine encore l'art du beat hip-hop. En intégrant dans son mix des instruments live et en ralentissant le rythme, il lui offre une musique ensoleillée, sophistiquée, cinématique, mélodique et éminemment séductrice, bientôt baptisée g-funk, en double référence au gangsta rap et au p-funk de George Clinton. Plus tôt, ce nouveau style avait été annoncé par DJ Quik. Mais c'est après Dr. Dre qu'il dominera le rap et renforcera le règne de la West Coast, avec Snoop Dogg, Warren G., Nate Dogg, 2Pac, Coolio et de très nombreux autres.

Certains parleront de Chronic Age pour désigner la nouvelle phase dans laquelle entre alors le hip-hop. Dr. Dre, pourtant, n'est que l'arbre qui cache la forêt. D'autres producteurs, à New-York par exemple, contribuent à propulser le hip-hop dans une nouvelle époque. Large Professor, avec le fondamental premier album de Main Source, met par exemple au point la technique du filtering. Celle-ci sera reprise et popularisée par d'autres, notamment Pete Rock, contribuant au son très "soulful" de ses disques avec CL Smooth. Puis elle deviendra caractéristique de la plupart des disques majeurs du rap des années 90.

Les MCs ouvrent eux aussi de nouvelles pistes. Rakim, quelques années plus tôt, avait démontré qu'il n'était pas nécessaire de s'époumoner pour marquer les esprits. D'autres comprendront la leçon. Certains seront des héritiers directs, Snoop Dogg, par exemple, le protégé de Dr. Dre, qui suppléera à merveille les déficiences de son mentor au micro, en jouant à merveille du contraste entre son flow suave et l'abomination de ses paroles.

Dans les années 1990, ce qui importe au rappeur, c'est de cultiver sa différence. Du diggidy rap de Das EFX au phrasé de chien fou de Busta Rhymes, des chantonnements de Bone Thugs-N-Harmony au rap belliqueux d'Onyx, pour n'en citer que quelques uns, la dernière décennie du siècle voit se bousculer des artistes aux voix et aux débits reconnaissables entre mille, de plus en plus distincts les uns des autres.

Questionnez plusieurs fans de hip-hop, et aucun, en fonction de leur âge et de leur vécu, n'aura la même idée sur ce qu'a été la grande époque du rap. Il est pourtant raisonnable de prétendre que l'apogée artistique du hip-hop a été cette première moitié de la décennie 90 où, quasiment chaque semaine, sortaient un ou plusieurs chefs-d'œuvre. Cinq années bénies; de 1991 à 1996, où faire un bel album a vraiment compté. Cinq années de zénith artistique, qu'une seule chose a gâchées : le triomphe du disque compact. Trop souvent, en effet, les rappeurs se sont sentis obligés d'exploiter les 80 minutes maximales du format CD, gâchant de nombreux albums qui, diminués du tiers ou de la moitié, auraient été absolument parfaits.

## The Sun Rises in the East

L'âge classique du rap, aussi, a été celui de la rivalité intense entre les deux côtes des Etats-Unis, l'orientale et l'occidentale. En 1991, Tim Dog est le rappeur qui ouvre les hostilités, avec son "Fuck Compton". A New-York, en effet, on s'amusait guère de voir les gangsta d'en face battre les inventeurs du rap à leur propre jeu, et le ton commençait à monter, d'un littoral à l'autre. La vraie réponse, pourtant, ne viendrait qu'après, vers la fin de l'année 93. Un an pile après que *The Chronic* avait semblé consacrer la suprématie californienne, New-York allait reprendre sa couronne. Sortis coup sur coup en novembre 1993, deux albums magistraux allaient battre le rappel.

*Enta da Stage* et *Enter the Wu-Tang* avaient d'autres points communs que de sortir de New-York, de commencer par le même mot et de révéler deux nouveaux collectifs importants, le Boot Camp Click et le Wu-Tang Clan. Ils avaient aussi le mérite de concilier les deux hip-hop : les expérimentations, les audaces et l'exigence artistique du hip-hop alternatif ; et la violence, la brutalité, le caractère viscéral et urgent du gangsta rap. S'inspirant du précédent Boogie Down Productions, New-York s'inventait un rap des rues, dangereux, froid, agressif et martial à sa mesure, tantôt plus grave, tantôt plus délirant que l'autre, oscillant entre réalisme social et glorification de la vie criminelle.

Après les coups de boutoir de Black Moon et du Wu-Tang, suivent en 1994 deux disques figurant un enfant sur la pochette, les classiques *Illmatic* de Nas et *Ready to Die* de Notorious B.I.G., et aussi, moins retentissant mais aussi prisé par la critique, le *The Sun Rises in the East* de Jeru the Damaja, produit par DJ Premier, et dont le titre proclame avec éclat la supériorité de la Côte Est. Celle-ci continue sur sa lancée l'année d'après, quand le duo Mobb Deep propose la version ultime du gangsta rap à la new-yorkaise avec *The Infamous*. En 1995, sortent également les premiers albums solo du Wu-Tang Clan, ceux d'Ol'Dirty Bastard, de Raekwon et de Genius/GZA, tous des chefs-d'œuvre où le producteur RZA et les siens, plutôt que de creuser la formule qui leur avait valu de révolutionner le rap en 93, la réinventent de fond en comble à chaque fois.

L'histoire de cette émulation productive entre East Coast et West Coast aurait pu être belle. Pourtant, elle allait finir mal. Très mal. Dans le drame, la violence et, carrément, le meurtre. Car cette rivalité n'était pas qu'une question de folklore. A l'arrière-plan, il y avait des enjeux de gros sous et des hommes d'affaires aux dents longues. A l'Ouest, Suge Knight dirigeait Death Row Records, le label de Dr. Dre, Snoop Dogg et Tha Dogg Pound. A l'Est, Sean Combs (le futur Puff Daddy, puis Diddy) venait de fonder Bad Boy Records. Et au milieu des années 90, chacun poussait sa propre superstar, Tupac Shakur, alias 2Pac, pour le Californien, et Notorious B.I.G. pour le New-Yorkais.

Chacun défendant ses poulains, les incidents allaient se multiplier entre les deux écuries, des plus anodins (attaques verbales, chansons et vidéos moqueuses) aux plus dangereux (fusillades). Autrefois amis, 2Pac et Biggie étaient avant-postes de cette confrontation, s'agressant par morceaux interposés. Et ce qui devait arriver arriva : Tupac Shakur fut tué par balles à Las Vegas en septembre 2006 ; et six mois plus tard, en Californie, ce fut au tour de Notorious B.I.G., d'être descendu.

La violence des textes gagnant la vie réelle, le hip-hop tourne alors au mauvais film. Autrefois, les jeunes rockeurs mourraient par overdose ; mais pour les rappeurs, ce sont les balles qui sont fatales. Cela commença en fait avec le gangsta rap, dès le milieu des années 80, par le meurtre de Scott LaRock, de Boogie Down Productions, peu après la sortie de leur *Criminal Minded*, et cela ne fit que s'accélérer ensuite. Big L., l'un des rappeurs new-yorkais les plus doués de son temps, est assassiné de la même façon en 1999. Et en 2002, c'est un vétéran, l'ex DJ de Run-D.M.C., Jam Master Jay, qui subit ce triste sort. Cette hécatombe touche l'Est, l'Ouest, mais aussi le Sud, le label Cash Money de la violente Nouvelle-Orléans, notamment, battant tous les records en matière d'assassinats de rappeurs.

## Niggamortis

Le rap n'a jamais été aussi créatif et exaltant que dans les années 90. Cependant, il n'a également jamais été aussi sombre. La rhétorique gangsta, l'apologie du crime, la noirceur du rap de rue, les atmosphères malsaines et les sons lourds ont eut raison de l'ambiance festive qui dominait au début des années 80. De phénomène de mode prisé par l'élite bohème, le hip-hop est devenu son exact opposé, une musique d'immatures et d'incultes, une sorte de heavy metal noir, comme le qualifie le critique anglais Simon Reynolds dans son recueil de critiques *Bring the Noise*[[16]](#footnote-16). Jouant à outrance de la provocation et de l'auto-caricature, il s'est mué en un genre infréquentable et sulfureux.

Ce n'est pas vrai de tous les rappeurs. Mais chez certains, cette parenté avec le hard rock va au-delà de l'analogie. Dans les années 2000, on verra même le producteur Juicy J, l'un de deux membres clé de Three 6 Mafia, arborer des t-shirts Iron Maiden… Dès le milieu des années 90, ce groupe de Memphis jouera d'ailleurs à l'envie des effets gothiques, des thèmes malsains, des références à l'occultisme. Même chose au Nord, à Cleveland, avec des Bone Thugs-N-Harmony. Selon la légende, ceux-ci auraient copié les premiers. Mais ils rencontreront un succès considérable et plus rapide grâce à leur g-funk chanté / rappé, façon Boys II Men gangsta, tout en jouant avec la même imagerie morbide, toute en squelettes et têtes de mort.

Le rap d'outre-tombe, fasciné par la violence et l'horreur, finit même par devenir un genre en tant que tel, dénommé horrorcore. Gravediggaz, un quartet conduit par Prince Paul, l'ex producteur de De La Soul, et RZA, celui du Wu-Tang Clan, devient la tête de proue de ce nouveau type de rap en 1994, avec un excellent premier album, *6 Feet Deep* / *Niggarmortis*. Cependant, bien d'autres porteront les mêmes couleurs, sans nécessairement partager leur sens de l'humour et la dérision. Dès la fin des années 80, on repère cette fascination pour la mort, l'hémoglobine, l'aliénation mentale et les serial killers chez les Californiens d'Insane Poetry, ou chez des Texans allumés comme les Geto Boys et Ganksta N-I-P. A la même époque que Gravediggaz, l'Insane Clown Posse, Twiztid, les Flatlinerz; Esham et Brotha Lynch Hung creusent aussi les mêmes thèmes, puis après Spectre, Necro. Depuis 20, et de nos jours jusqu'à Odd Future, l'horrorcore s'inscrit comme une tendance et un sous-genre pérenne du hip-hop.

Toujours en marge, toujours dans cet esprit comics, ou cinéma de série Z, le hip-hop traverse aussi, vers la fin de la décennie 90, une phase science-fiction. Au contact du vieil afro-futurisme de Sun Ra et de George Clinton et de l'esprit millénariste de la fin du siècle, certains donnent dans un rap dystopique, dérangé et peuplé d'aliens, que ce soit avec le projet Dr. Octagon de Kool Keith, avec Company Flow, MF Doom, Scienz of Life, Mike Ladd ou avec les Styles of Beyond. Cependant, cette évolution du rap le plus sombre de la décennie 90 se cantonnera à l'underground et aux connaisseurs. Car au même moment, c'est sur une toute autre voie que s'engage le rap grand public.

## Get Rich or Die Tryin'

Chaque genre musical a connu un jour son lendemain de fête, sa gueule de bois. Pour le rock ce fut, dans les années 70, le naufrage du rêve hippy dans la drogue, dans l'arrivisme et l'individualisme. Pour le rap, ce fut la seconde moitié de la décennie 90. Commercialement, les dernières années du siècle furent encore très juteuses, les ventes du hip-hop atteignant des sommets autour de 1998, dépassant un instant, aux Etats-Unis, celles du rock et de la country. Pourtant, après 10 années de frénésie et de folle créativité, le rap semble marquer le pas, esthétiquement, au moment précis où, suite aux meurtres consécutifs de 2Pac et de Notorious B.I.G. domine un sentiment de grand gâchis. Un homme, cependant, va rapidement s'emparer de la place restée vacante.

Quand il sort son premier album en 1996, Shawn Carter, alias Jay-Z, n'est pas à proprement parler un nouveau venu. Pendant près de dix ans, il a écumé le milieu hip-hop dans l'ombre de Jaz-O, un second couteau de la scène new-yorkaise. Dans le même temps, pour arrondir ses fins de mois, il se livrait au deal de drogue. Et c'est donc en homme d'affaire expérimenté, parfaitement au fait des règles du succès, qu'il commence sa carrière de rappeur et qu'il entame son ascension vertigineuse.

Le futur empereur du rap était un excellent MC. Mais plus que cela, il a aussi été un redoutable entrepreneur, qui a construit son empire avec habileté. Il a su, le long de sa carrière, s'afficher auprès des artistes importants du moment, Notorious B.I.G. et DJ Premier au début, quand il s'agissait d'assoir sa crédibilité, Eminem, Missy Elliot, UGK, Lil Wayne et beaucoup d'autres, plus tard. Il a su faire preuve d'un opportunisme certain, samplant Nas et Prodigy de Mobb Deep sur son premier album, pour se présenter en héritier et profiter de leur aura, avant de s'acharner sur eux quand ils n'auront plus le vent en poupe, pour mieux s'emparer de leur trône.

Avec Jay-Z, le hip-hop entre dans une nouvelle phase, annoncée par 2Pac, par Biggie et par leurs mentors respectifs, Suge Knight et Puff Daddy, celle du rap de nouveau riche, celle de l'entrepreneur black appâté par le gain et le clinquant, celle du bling-bling, pour reprendre un terme né de l'argot hip-hop américain, popularisé par un morceau du rappeur B.G., et promis à une grande postérité. En affichant sa réussite, en prenant la posture d'un parrain de Cosa Nostra, en proclamant à qui mieux mieux son goût pour le champagne Cristal, notre rappeur a été le meilleur représentant de cette nouvelle ère où, à force de se proclamer individualistes et vénaux, de s'exhiber dans des belles voitures, les rappeurs avaient fini par devenir de vrais capitalistes, à la limite de la caricature.

Notre homme, en effet, était aussi un business man. A l'heure de son premier album, contre toute attente, Jay-Z avait refusé l'offre d'une maison de disque, Payday, pour monter sa propre structure, Roc-A-Fella. Il pensait, à raison, être assez compétent pour assurer seul sa promotion. Surtout, il savait qu'en supprimant les intermédiaires, l'argent de son succès ne reviendrait qu'à lui. Monter un label indépendant n'était pas une idée neuve, loin s'en faut. Mais pour Jay-Z, comme pour d'autres, il n'était plus seulement question de garder le contrôle artistique et de se détacher des préoccupations mercantiles. Il s'agissait au contraire, avant toute chose, de faire de l'argent, un maximum d'argent.

Le hip-hop parachève le travail entamé plusieurs décennies plus tôt par Berry Gordy avec la Motown. Il voit des Noirs se substituer aux hommes d'affaire blancs qui, souvent, dictaient leurs conditions et captaient l'essentiel du profit. Au début même du rap, beaucoup de ces managers au visage pâle agissaient en sous-main, associés à des Noirs, Rick Rubin pour Def Jam, Tom Silverman pour Tommy Boy, Barry Weiss pour Jive, ou encore Jerry Heller, un quinquagénaire qui avait pris Eazy-E sous son aile, fondé avec lui Ruthless Records et veillé au succès du gangsta rap de N.W.A.

Mais les acteurs du rap sont finalement parvenus à se prendre en main. Le Wu-Tang Clan, par exemple, n'a pas fait que révolutionner le son du hip-hop new-yorkais en 1993. Sous l'égide du RZA, déçu du traitement infligé par son ancienne maison de disque, le collectif de Staten Island a su fixer ses conditions à l'industrie du disque, négociant des contrats solo avec plusieurs labels, pour éviter de mettre tous ses œufs dans le même panier et conserver une marge de manœuvre. Plus tard, comme d'autre, les mêmes se lanceront dans la commercialisation de produits dérivés, lignes de vêtements comme ce Wu-Wear vanté sur les pochettes de disques, ou encore jeux vidéo. Plus généralement, marques, argents, sponsors, publicité, commerces et produits commerciaux sont des mots qui vont bien aux rappeurs. Ces derniers seront pour beaucoup dans la réconciliation sans hypocrisie et sans complexe entre le capitalisme et la rébellion juvénile.

Master P est un exemple encore plus extrême de rappeur-entrepreneur. Celui-ci a su faire de son label, No Limit, l'une des success stories du rap à la fin des années 90, en l'appuyant sur trois principes : 1 - offrir aux fans de hip-hop ce qu'ils apprécient le plus, du gangsta rap violent, vulgaire et démagogique ; 2 - limiter les coûts par un design cheap et par le recours exclusif à une seule équipe de producteurs, nommée fort à propos Beats by the Pound ("beats au kilo") ; 3 - inonder le marché en sortant des disques à un rythme infernal. Malgré des critiques systématiquement hostiles, la formule fonctionnera à plein. Et No Limit atteindra un niveau de notoriété tel qu'une pointure comme Snoop Dogg signera pour quelque temps chez eux.

Le rap avait déjà permis à d'autres de bâtir de jolies fortunes, à commencer par Russel Simmons. Mais désormais, la séparation entre artistes et hommes d'affaire s'efface. Des patrons de labels se lancent avec réussite, d'un point de vue commercial tout du moins, dans une carrière de rappeur, comme Master P ou Puff Daddy, tandis que les rappeurs affichent gaillardement leur réussite, comme DMX, ou plus tard 50 Cent, nourrissaient le mythe du gangster magnifique, musculeux et tatoué. Le second ira jusqu'à intituler son album *Get Rich or Die Tryin'*, "deviens riche ou meurt en essayant", glorifiant du même coup le vieux rêve capitaliste américain, celui de l'homme qui s'est fait tout seul, de la réussite offerte à tous ceux qui s'en donnent la peine, de l'espoir de rédemption.

## Rap & Bullshit

Réussir, cependant, nécessitait l'abandon de l'orthodoxie hip-hop et de quelques principes. Alors que le rap, depuis la fin des années 80, n'avait fait que s'isoler et s'affirmer comme genre à part entière, il empruntait maintenant le chemin inverse, comme le signalaient quelques disques emblématiques de la fin de la décennie 90.

En 1996, avec l'album *The Score*, les Fugees connaissent un succès planétaire en cuisinant à la sauce rap le "Killing Me Softly with his Song" de Roberta Flack et le "No Woman No Cry" de Bob Marley, popularisant ainsi un rap qui se décloisonnait, qui s'aventurait sans retenu dans le R&B et le reggae. Quelques temps auparavant, le rappeur Coolio avait connu un succès comparable, en détournant le "Pastime Paradise" de Stevie Wonder pour en faire un "Gangsta Paradise". Ces reprises à la manière rap des succès d'antan deviendraient bientôt un exercice commun, notamment entre les mains de Puff Daddy, qui ira, au grand dam des fans de metal, jusqu'à recycler le "Kashmir" de Led Zeppelin pour la B.O. du film *Godzilla*, avec la complicité de Jimmy Page qui plus est. Ces projets n'avaient pas tous la même valeur artistique, ni la même crédibilité. Ils témoignaient pourtant tous du fait que le hip-hop, maintenant qu'il visait le succès plus que jamais, se tenait prêt à ouvrir grand ses portes.

Le *SupaDupaFly* de Missy Elliott fut un autre disque important de ces années là. Son producteur, Timbaland, l'avait paré de sons iconoclastes et osés, se faisant ainsi un nom auprès des amateurs de musiques électroniques et expérimentales. Mais avec ce premier album, la rappeuse consacrait aussi, pour le meilleur et pour le pire, la fusion entre le hip-hop et le R&B, l'héritier lointain du rhythm & blues et de la soul des décennies précédentes.

Quelques années plus tôt, à la fin des années 80, la défiance dominait encore entre ces deux émanations de la musique afro-américaine. L'une proclamait la supériorité des "vrais" instruments et s'horrifiait de la brutalité du rap, quand l'autre glorifiait les sons synthétiques. Prince, par exemple, s'en prenait aux rappeurs sur "Dead on It", tandis que Public Enemy, sur "Bring the Noise", accusait la variété black de ne plus véhiculer que des clichés et de trahir la communauté noire[[17]](#footnote-17).

Mais, dans le même temps, des passerelles étaient créées. A partir du new jack swing de Teddy Riley, à la fin des années 80, la variété black américaine s'est mise à intégrer de plus en plus les sons et les accents hérités du hip-hop. Et chez les rappeurs eux-mêmes, notamment chez ses plus grandes stars, Biggie, 2Pac et Jay-Z, les feulements féminins forcés de ce R&B moderne, que De La Soul préférait intituler "rap & bullshit", se sont fait sans cesse plus présents. Cette tendance ne fera que s'accentuer. Et à terme, à la fin des années 2000, des rappeurs dominants comme Kanye West et Drake exploreront davantage les thèmes intimes et personnels hérités de la soul, que la rhétorique matérialiste et les histoires de rue des décennies précédentes. Certains n'hésiteront même plus à chanter, manipulant leur voix à l'occasion avec la technique de l'auto-tune, omniprésente dans le rap grand public du nouveau siècle.

Le hip-hop a été la victime de son succès. Au terme de son triomphe, il ne se différencie plus de la variété black, ni même de la variété internationale. A cet égard, symptomatique est le destin de Black Eyed Peas, groupe de rap honnête à la fin des années 90, devenu une énorme machine variété dance dix ans plus tard. C'est que, au cœur de ces flamboyantes années 2000, les grands artistes hip-hop, Jay-Z, Kanye et d'autres, ne sont même plus des stars du rap. Ce sont des stars, tout court. Des people.

Les rappeurs s'embourgeoisent, ils quittent le ghetto. Il arrive même qu'ils deviennent des stars de télé et de cinéma. L'exemple le plus patent est celui de Will Smith, l'ancien rappeur de DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince, mais de nombreux autres ont réussi la même reconversion, comme l'ex-N.W.A. Ice Cube. De manière plus discrète, Lord Jamar des Brand Nubians, jouera dans *Oz* et *Les Sopranos*, on verra Sticky Fingaz d'Onyx dans *Blade* et *The Shield*, Ice-T dans *New York Unité Spéciale*. Quant à Queen Latifah et LL Cool J, en plus d'autres aventures, ils partageront l'affiche dans *Vacances sur Ordonnance* (*Last Holiday*), avec… Gérard Depardieu. Les exemples sont absolument innombrables. Faire du cinéma devient, pour tout rappeur, l'aboutissement normal et évident d'une carrière réussie.

+ Tone Loc

## I Used to Love H.E.R.

En 1994, à l'heure de *Resurrection*, son second album, le rappeur Common Sense avait sorti un single intitulé "I Used to Love H.E.R.". Il nous y racontait l'histoire tragique d'une femme que le sexe, la violence et le showbiz avaient pervertie, mais qu'il avait aimée autrefois, qui avait été son inspiratrice et qu'il comptait ramener sur le droit chemin. La chute de ce beau titre révélait, à ceux qui ne l'avaient pas encore deviné, le nom de cette muse déchue : elle s'appelait "hip-hop".

A cette époque, le futur Common n'avait pas encore rencontré le succès grand public. Il allait demeurer, pour quelques années encore, un artiste pour les puristes. Ce titre, cependant, anticipait et préparait la vogue du rap "conscient"[[18]](#footnote-18) de la fin des années 90, un rap porté par Mos Def, Talib Kweli, les Roots, entre autres, et qui se voulait l'exact opposé de la variété rap bling bling qui triomphait alors. A l'agression, ce hip-hop là préférait la réflexion et l'introspection, au nihilisme le commentaire politique, au matérialisme l'élévation spirituelle, aux beats de plus en plus synthétiques la chaleur des vrais instruments et d'une production chiadée.

Ce mouvement eut, un temps, la faveur des critiques. Les disques qui en sont issus, pourtant, n'ont pas toujours très bien vieilli. Le hip-hop conscient était le contraire du rap bling bling, mais il était aussi son double. L'un était une sorte de gangsta installé, dépourvu de la hargne initiale. L'autre était une résurgence du rap afro-centriste des Native Tongues, auquel Mos Def, d'ailleurs, était affilié, mais sans l'humour ni la fantaisie. Si l'un s'acoquinait avec le R&B, l'autre jetait des ponts avec la nu-soul portée par Erykah Badu, D'Angelo et Me'Shell Ndegéocello, avatar tardif et lyophilisée de la noble soul d'autrefois.

Les deux raps, en fait, étaient la manifestation d'un même phénomène : le vieillissement du hip-hop, de son public, de ses acteurs. Pendant que les uns se complaisaient dans le confort kitsch du nouveau riche et le mauvais goût du parvenu, les autres voulaient offrir davantage de substance à des fans qui avaient passé l'âge d'écouter des histoires de gangsters, inventant l'adult rap, comme il y avait eu, autrefois, un adult rock.

La conviction du rap "conscient", c'est aussi, qu'au milieu des années 90, l'histoire du hip-hop avait mal tourné, et qu'il était nécessaire de retourner aux sources pour retrouver sa fraicheur originelle. Ce sentiment, cette envie de réparer le gâchis, d'autres encore le partageaient. A l'aube des années 2000, au-delà même de ce mouvement, une forte nostalgie devient palpable dans le hip-hop.

Auprès du grand public, cette nostalgie s'illustre vers 1997-98 par le succès surprise d'un remix du "It's Like That" de Run-D.M.C. par Jason Nevins, porté par une vidéo où s'affrontent des breakdancers, comme 15 ou 20 ans plus tôt. Dans l'underground, elle se manifeste par l'essor des Californiens d'Ugly Duckling ou de Jurassic 5, un groupe revivaliste old school dont le nom est un double clin d'œil au passé (jurassique, et ce "5" qui rappelle l'époque où tous les groupes hip-hop avaient un chiffre dans leur nom). Pendant ce temps, à l'autre bout de l'Amérique, les New-yorkais expérimentateurs et arty d'Antipop Consortium nous renvoyaient tout droit à Downtown Manhattan, au début des années 80, quand le hip-hop était un art d'avant-garde qui n'avait pas encore divorcé des musiques électroniques.

D'autres encore cherchaient à revenir aux fondamentaux pour régénérer le hip-hop, pour le rendre à nouveau respectable. Avec le temps, la starification des rappeurs et l'évolution des techniques musicales, avaient relégué les DJs au dernier rang, au profit des MCs et les producteurs. Les turntablists[[19]](#footnote-19), cependant, ces DJs virtuoses, ces génies du scratch (Invisibl Skratch Piklz, X-Ecutioners, Beat Junkies, pour les plus emblématiques), cherchaient à renouer avec les expériences ludiques et l’esprit de compétition des premiers as des platines, faisant de la manipulation des vinyles un art à part entière, que certains font remonter, dans un souci de légitimation, jusqu'aux travaux des compositeurs John Cage et Pierre Schaeffer.

## Independent as Fuck

Le triomphe du rap clinquant de la fin des années 90, donc, ne reste pas sans réponse. Et pour permettre aux autres raps de s'exprimer, expérimentateurs, revivalistes, turntablists et autres iconoclastes, pour consoler des puristes et des esthètes orphelins, pour perpétuer coûte que coûte l'élan créatif des années 86 à 95, d'autres reprennent le chemin de l'underground. Ils reviennent au premier temps du hip-hop enregistré, quand il était animé par des labels indépendants. En marge d'un rap triomphant et tournant en boucle sur MTV, s'ouvre l'ère du rap indépendant.

C'est à New-York que le rap est né. C'est aussi New-York qui pose les fondements de ce rap indépendant. C’est là que se structure le premier hip-hop pour backpackers, ce terme péjoratif par lequel les fans de rap mainstream désignent bientôt leurs homologues indé. C'est là, au beau milieu de la décennie 90, que le concept s'affirme et s'idéologise, qu'une nouvelle scène se forme autour de la notion même d’indépendance.

En 1996, l'animateur radio Bobbito Garcia, un homme qui avait contribué à faire connaître Black Moon, le Wu-Tang Clan, Notorious B.I.G., Mobb Deep, Big L, Jay-Z et Organized Konfusion, décide de lancer son propre label, Fondle'em. Aussitôt, celui-ci devient un asile pour les talents cachés et les marginaux du rap[[20]](#footnote-20). Les Cenobites, MF Doom, les Juggaknots, les Arsonists, Scienz of Life, MF Grimm et Cage, entre autres, y sortent tous des disques, tous bientôt culte et collector.

Ce n'est pourtant pas de Fondle'em que surgiront les Dieux le Père du rap indé, ceux qui en poseront le principe avec ce slogan claquant et éloquent : "independent as fuck". C'est par dépit, après les déboires connus par El-P avec sa maison de disque, que les trois compères de Company Flow deviendront les hérauts de l'indépendance, qu’ils décideront de sortir sur leur propre structure, Official Recordings, un abrasif *Funcrusher*, plus tard enrichi et renommé *Funcrusher Plus*, déclinaison à l'extrême de tout ce que le rap new-yorkais a de plus dur, de plus noir et de plus angoissant.

L'ébullition indé ne s'arrête cependant pas à New-York. A l'Ouest, faute d'avoir su s'imposer face à leurs voisins gangsta, les rappeurs alternatifs californiens se lancent aussi dans l'autoproduction et la création de labels artisanaux. Le collectif Hieroglyphics (Del, Souls of Mischiefs, Casual…) montre la voie, en lançant le label Hiero Imperium. Pas loin de là, DJ Shadow, Blackalicious et Latyrx se lancent dans l'aventure avec le label Solesides, Peanut Butter Wolf avec Stones Throw, puis le producteur Dan the Automator, avec 75 Ark, un label qui signera des choses aussi diverses que les New-yorkais hallucinés d'Antipop Consortium, les gauchistes de The Coup et les rappeurs plus classiques de l'Executive Lounge.

Fidèle à la tradition psychédélique de San Francisco, la Bay Area est le vivier d’un hip-hop alternatif et créatif. Mais Los Angeles n'est pas en reste avec les héritiers de Freestyle Fellowship et du Project Blowed, ou avec l’important DJ Mike Nardone, qui jouera en Californie le même rôle de catalyseur que Bobbito Garcia à New-York. C'est à L.A. que nait aussi le collectif rap indé par excellence, les Living Legends : apparus sur les ruines de plusieurs groupes cultes californiens (Log Cabin, 3 Melancholy Gypsys, Mystik Journeymen), ces derniers parviennent, sans quitter l'underground, et à l'aide d'un Internet en pleine émergence, à se à tisser un incroyable réseau international.

D'autres scènes rap indé se développent au même moment : à Boston, avec Mr. Lif, Akrobatik, 7L & Esoteric et le touche-à-tout Edan ; dans le Connecticut, avec Apathy et le collectif Demigodz ; dans le Midwest, avec Atmosphere, Eyedea & Abilities et Oddjobs. Et certains, parviendront à tirer leur épingle du jeu et à s'extirper de cet underground visible des seuls connaisseurs, comme Eminem, la grande star du début du nouveau siècle, le plus grand vendeur de l'histoire du hip-hop, satellisé dès qu'il est pris en charge par le vétéran gangsta Dr. Dre.

Tous ces gens composent la première mouvance rap indé. Ce sont eux qui, dès la fin des années 90, sont l’objet d’une première hype autour d’un hip-hop do-it-yourself, vivant à l’écart des majors, se perpétuant par son propre réseau de salles de concerts, de radios et de sites Internet. Dès juin 1997, *The Source*, le magazine phare de la génération hip-hop, consacre un long dossier à cette scène[[21]](#footnote-21), rédigé en partie par T-Love, elle-même partie prenante du hip-hop underground angelino.

## Hip-Hop for Advanced Listeners

Ce hip-hop underground, en grande partie, s'est construit contre. Contre le rap grand public, contre les gangsters en toc, contre le délire nouveau riche, contre l'évolution suivie par leur genre de prédilection. Cependant, les motivations négatives ne sont pas toujours les plus constructives. Et au cœur de cette scène, règne parfois un conservatisme qui incite peu à l'audace, une volonté de garder en bouche le goût du hip-hop des 90's, contre toute raison. Dans le Midwest, avec les labels Rhymesayers et Galapagos4, avec le groupe Binary Star, sensation underground de l'an 2000, au Canada avec le label des Swollen Members, Battle Axe, en Californie avec les médiocres Dilated Peoples, et même, en grande partie, avec les Living Legends, le premier rap indé n'était pas toujours exaltant. Avec plus ou moins de succès, beaucoup de ces gens s'épuisaient à vouloir réanimer un cadavre, celui du rap boom bap[[22]](#footnote-22), celui des battles et des prouesses techniques, celui du beau geste.

Dans le même temps, comme il n'était plus question de courir après le succès, puisqu'il fallait même refuser le plaisir, être "funcrusher", ce hip-hop là donnait aussi, parfois, libre cours à ses pulsions les plus noires. Il se livrait aux expérimentations, il flirtait avec la musique électronique. Il investissait aussi ces genres marginaux qu'étaient l'horrorcore, le rap gothique et industriel. Il inventait le hip-hop de science-fiction, le spoken word millénariste (Mike Ladd), le rap sacrilège (Jedi Mind Tricks).

La veine du hip-hop expérimental survivra tout au long des années 2000, avec des gens aussi divers que Prefuse 73, Dabrye, edIT, et autres artistes glitch hop, plus tard avec Flying Lotus, The Gaslamp Killer, Gonjasufi ou, de manière nettement plus ancrée dans la great black music, Madlib et Jay Dee, tous des concepteurs de hip-hop progressif pour abonnés au magazine *Wire*, cooptés par l'élite musicale venue du rock, comme par des fans de rap vieillissant en quête de respectabilité, et répondant à l'occasion au fantasme jazz du black avant-gardiste.

Plus polémique, donc plus intéressante, est l'apparition avec Anticon d'une seconde vague de rappeurs indépendants. A l'origine, ce label fondé en Californie, mais regroupant des artistes de toute l'Amérique du Nord, marche sur les traces de Company Flow. Il creuse la veine expérimentale du hip-hop, donnant à ses premières compilations, non sans ironie, les noms ronflants de *Hip-Hop for Advanced Listeners* et *Music for the Advancement of Hip-Hop*. Cependant, le label radicalise la démarche, et représente bientôt ce qui n'était que l'une des multiples tendances du premier rap indé : un hip-hop psychédélique et arty, produit quasi exclusivement par des artistes blancs.

Le génie d'Anticon est d'avoir fédéré les marginaux ultimes de la scène hip-hop : des inventifs, des créatifs, nourris depuis toujours au hip-hop, mais qui n'avaient pas nécessairement leurs entrées dans l'intelligentsia black qui régit le hip-hop ; des nerds, ou des gens perçus comme tels (il y aura même bientôt un rap "nerdcore"), qui bâtiront une bonne part de leur réussite en exploitant les ressources marketing d'un Internet alors en pleine explosion.

D'autres influences que Company Flow se mêlent aux sons Anticon et des indénombrables mini-Anticon qui pullulent alors sur le Web : la liberté formelle héritée du jazz et les flows supersoniques du Project Blowed ; le rap fragile et introspectif, contraire exact des rodomontades gangsta, dont le rappeur Slug a été un temps le héraut. Les thèmes, aussi, varient, chez ces rappeurs qui mentiraient s'ils s'aventuraient à parler du ghetto et à jouer les nouveaux riches.

Et ce qui devait arriver arriva. A mesure qu'on avance dans la décennie 2000, cette seconde génération de rappeurs indépendants finit par renouer avec les musiques privilégiées depuis longtemps par la communauté blanche. Mêler le rap au rock indé, au folk, à la country, n'avait rien de neuf. Beck et quelques autres l'avaient tenté dans les années 90, tout comme un rappeur blanc célèbre, Everlast de House of Pain. Cependant avec et après Anticon, la conversion est massive, le folk rap devient un genre à part entière. Why?, Buck 65, mais encore Ceschi Ramos, un lointain héritier du Project Blowed, ou Crescent Moon, rappeur d'Oddjobs et de Kill the Vultures, et guitariste du duo folk Roma du Luna, optent alors pour des démarches crossover, puis abandonnent le rap et passent complètement de l'autre côté.

## Dirty South

Tous ces gens, par principe, n'ont dû se contenter que d'une considération critique. Et alors même qu'ils peaufinaient leur hip-hop alternatif, d'autres artistes connaissaient le succès. D'autres artistes qui, aussi, provenaient pour une large part de labels indépendants, qu'ils s'appellent Rap-a-Lot, No Limit ou Cash Money. Mais souvent, plutôt que de s'adresser aux intellos, aux puristes et aux artistes bohèmes, ceux-là visaient le grand public. Ils seraient néanmoins à l'avant-garde des grandes mutations que le rap connaîtra dans les années 2000. Ces autres artistes, c'étaient les rappeurs des Etats du Sud, ceux de l'ancienne Amérique esclavagiste.

Très tôt, un rap à part est né au Sud. Il y eut la bass music et 2 Live Crew, à Miami, à la fin des années 80. A peu près en même temps, se développa la scène de Houston représentée par les Geto Boys. Malgré le succès national de ces pionniers, ces scènes existaient en marge du hip-hop. Cependant, chacune annonçait les grandes caractéristiques du rap du Sud à venir : d'un côté, une musique dansante, festive, allumée et sexuellement chargée, avec une forte tonalité électronique ; de l'autre un gangsta rap extrême et psychotique.

En 1992, avec le succès phénoménal de leur premier album et leur concept de hip-hop campagnard, Arrested Development formulait l'idée d'un rap du Sud distinct et autonome. Mais Speech, le leader, n'était qu'à moitié Sudiste, et malgré son rap identitaire et son Sud fantasmé, sa musique se distinguait peu d'un hip-hop nordiste à la sauce Native Tongues. Et de fait, l'attention ne se tournerait vraiment vers le Sud qu'après, avec le succès critique de la scène d'Atlanta portée par OutKast, Goodie Mob et les producteurs d'Organized Noise.

Avec le Wu-Tang Clan et, dans une moindre mesure, Public Enemy, OutKast est sans doute le groupe le plus important de l'histoire du hip-hop. Il est l'un des seuls, en tout cas, à avoir convaincu tout le monde : le grand public, les puristes fidèles au ghetto et l'élite critique rock. Album après album, le duo d'Atlanta surprendra, se réinventera, se surpassera, passant d'un rap de rue sous influence new-yorkaise, mais enrichi par un esprit soul typiquement sudiste, au crossover invraisemblable de *Stankonia*, puis au large succès d'un single, "Hey Ya", plus pop rock qu'autre chose. Leurs amis de Goodie Mob ne connaitront pas le même succès, en tout cas pas avant que Cee-Lo ne triomphe avec l'excellent "Crazy" de Gnarls Barkley, mais ils feront preuve de la même créativité, notamment sur leur premier album, *Soul Food*, où figurait un titre qui allait donner son nom au rap du Sud : le Dirty South.

Ce Dirty South, cependant, n'allait pas ressembler à la musique créative, imprégnée de spiritualité et de sentiments religieux révélée par *Soul Food*, loin de là. A Houston, à Atlanta, à Memphis, ou la Nouvelle-Orléans avec les labels No Limit et Cash Money, on donne plutôt dans l'outrance, la démesure, la démagogie. Le Dirty South est d'abord un rap facile, populiste, que ne manquera pas de mépriser une intelligentsia hip-hop majoritairement basée à New-York.

Cette démagogie honnie par la critique, cette recherche de l'efficacité à tout prix, ce mépris de l'orthodoxie, ont justement été les apports du Sud au rap. Les Sudistes ont bousculé les certitudes d'un boom bap en quête de respectabilité et en voie de fossilisation. Ils ne cherchaient pas à préserver une institution, à maintenir debout la maison hip-hop, aussi ont-ils ouvert grand les portes. Exit les quatre éléments, seul le rap importe. Le chant n'est plus honni, les MCs du Sud en sont même friands. Le métissage n'est plus interdit, on est libre de tenter des escapades dans la soul, dans les musiques électroniques et dans le rock.

A la fin des années 90 et sur toute la décennie 2000, aidés par des maisons de disque qui pensent avoir trouvé la nouvelle poule aux œufs d'or, presque tous les rappeurs qui comptent sont sudistes : Juvenile, Ludacris, Mystikal, David Banner, Lil' Wayne, T.I., Bubba Sparxxx, Chamillionaire, Paul Wall, Trick Daddy, Soulja Slim, voire Missy Elliott, Timbaland, Clipse et les Neptunes, si l'on considère que la Virginie est au Sud : les exemples sont innombrables... Même les vétérans de Houston ou de Memphis, ont profité de cet engouement, et connu un succès public tardif, comme Eightball & MJG, Three 6 Mafia, ou encore U.G.K. dont l'un des membres, Bun B, était l'invité obligatoire de tout album hip-hop d'importance dans les années 2000.

## In da Club

L'émergence des scènes du Sud est concomitante d'une autre évolution majeure du hip-hop. Dans les années 2000, celui-ci redevient ce qu'il avait été aux origines, quand les premiers rappeurs avaient quitté la rue pour venir chauffer les dancefloors. Contre toute attente, il bat à leur propre jeu les héritières de la house et la techno, passées elles-mêmes des clubs aux raves, puis à l'electronica de salon. Il est, à nouveau, une musique de danse.

Cette mutation résulte à la fois de la posture de parvenu, oublieux des duretés sociales et en quête de jouissance, de mise en cette fin de siècle, du grand retour des synthétiseurs dans le rap, facilité par les risques juridiques et financiers sans cesse plus grands associés à la pratique du sampling, et enfin du triomphe d'un rap sudiste plus hédoniste, plus instinctif, moins cérébral et moins coincé que son homologue new-yorkais. Héritier de la Miami bass, la plupart des nouveaux party raps, d'ailleurs, émergent du Sud.

C'est le cas du bounce, par exemple, un sous-genre né tout entier de "Drag Rap", un single enregistré au milieu des années 80 par un groupe new-yorkais mineur et oublié, les Showboys, et caractéristique du style electro rap de l'époque. Devenu culte à la Nouvelle-Orléans, sans que ces auteurs en sachent quoi que ce soit, il sera samplé et imité à foison, puis joué sous diverses variantes dans les clubs de la ville, fournissant l'ossature d'un hip-hop dansant, rapide et sautillant, accompagné de chants tout autant que de raps. Le son bounce aura plus tard de l'influence sur une bonne partie du rap de la fin des années 90, et sera un élément prédominant chez les artistes Cash Money, le gros label hip-hop local, celui de Juvenile et de Lil Wayne. Dans les années 2000, cependant, c'est un autre genre de dance rap issu du Sud qui s'impose auprès d'un large public.

A l'origine, le crunk est issu de Memphis, Tennessee. Mais c'est un artiste d'Atlanta, Lil Jon, qui devient la figure de proue de ce genre défini par de grosses basses, par des mélodies simples jouées sur des synthés qui tâchent et par des raps braillés plus qu'autre chose. Notre homme saura admirablement marketer ce style, en se positionnant comme le "King of Crunk" et en donnant naissance à une variante, le crunk&B, lorgnant vers la variété. Incontournable au début des années 2000, le crunk suscite le rejet violent des puristes, qui lui reprochent son absence de sens, et voient en Lil Jon un bouffon qui dessert la cause noire, tout autant qu'il fascine une certaine élite critique par son côté viscéral, neuf et spontané.

Au crunk, toujours à Atlanta, succède bientôt un autre sous-genre du rap, représenté cette fois par Dem Franchize Boyz, des protégés de Jermaine Dupri, et par leurs rivaux de D4L. Moins nerveux, plus relax, ce style porte bientôt le nom de snap music, en référence aux claquements de doigts qui le caractérisent, et atteint son point d'orgue au milieu de la décennie 2000, donnant naissance à sa propre déclinaison R&B, le snap&B, représenté notamment, comme pour le crunk&B, par le rappeur et producteur T-Pain.

Le Sud mène le bal quand il est question de mêler danse et hip-hop. Mais il n'est pas le seul à s'y adonner. La Baie de San Francisco, par exemple, abrite en son sein un homologue du crunk, le hyphy, révélée au grand jour dans les mêmes années, et portée notamment par E-40, le vétéran et le grand parrain de la scène locale, qui avait entretenu de longue date des liens avec le Sud. Ce retour d'un rap de danse met aussi en lumière certaines scènes où house et hip-hop, contrairement à partout ailleurs, n'avaient jamais vraiment divorcé, comme à Baltimore, dont la tradition club rap est représenté au milieu des années 2000 par Spank Rock, ou à Chicago, capitale de la house music, où le Miami bass avait fusionné très tôt avec la musique locale pour aboutir dans les années 90 à une ghetto house, accélérée et devenue Chicago juke au début du nouveau siècle.

## I Rock, I Roll

Cette réapparition de la house, des musiques électroniques et de la culture du club dans le hip-hop des années 2000 marque le retour du refoulé, la fin de l'ère classique et du purisme imposés par les rappeurs des années 90. Plus jamais, le hip-hop ne serait ce genre chimiquement pur qu'il avait été à l'époque du boom bap et de la renaissance new-yorkaise. Cette grande ouverture, ces métissages, se manifestent aussi par un autre grand retour : celui du rock dans le rap.

Les alliances entre les deux "musiques de jeune" majeures sont presque aussi anciennes que le hip-hop lui-même. Dès le succès de Run-D.M.C., ce n'est pas seulement avec les guitares du heavy metal que le hip-hop enrichit son arsenal. C'est aussi avec la posture du punk rock, ses outrances, ses offenses, son mordant, son côté viscéral. Avec son réalisme social, ses accents nihilistes, son ton provocateur, ses vérités dures à entendre, ses atteintes à l'ordre social et à la bienséance, le rap est son véritable héritier dans les années 80.

Russel Simmons, bénéficiant de ses escapades à Downtown Manhattan, a été l'un des artisans de ce rapprochement. C'est aussi avec son label, Def Jam, que le hip-hop a fait sienne cette obsession très rock pour l'album, pour le disque long format conçu comme un tout cohérent, et non comme un ou deux singles enrichis de plages superflues et sans grand intérêt. C'est aussi avec lui et ses proches que les rappeurs ont compris qu'ils devaient surgir avec un manifeste, développer un concept, puis le décliner dans leurs paroles, leur style, leur habillement et leurs frasques. C'est grâce à Def Jam que, pour la première fois, un genre noir ne s'est pas contenté d'influencer ou de côtoyer le rock, mais l'a concurrencé sur son propre terrain.

Dans les années 90, cependant, c'est avec hostilité et défiance que les rappeurs approchent le rock. Aux plus grandes heures du rap, aimer le rock est blasphématoire. Cette époque, certes, est pourtant celle du genre fusion de Rage Against the Machine ou des Néerlandais d' Urban Dance Squad, que l'on entend rapper sur des guitares abrasives issues du punk hardcore et du metal. Ces gens, toutefois, appartiennent au milieu rock plutôt qu'au hip-hop, malgré quelques collaborations épisodiques. Et pour l'essentiel, mis à part le groupe rock d'Ice-T, Body Count, les Beastie Boys de l'ère *Check your Head,* les excellents Goats, et quelques rares autres, les couleurs rock s'effacent du hip-hop.

Quand le hip-hop a voulu s'affirmer comme genre à part, singulier, et essentiellement afro-américain, il a rangé ses habits rock. De la fin des années 80 à celle de la décennie 90, tout rappeur désireux de s'engager sur la voie du rock doit s'excuser. Le prétexte, commode, est alors de rappeler qu'à l'origine le rock lui-même était un dérivé du rhythm'n'blues, accaparé par les Blancs, et qu'on ne fait que ramener à la maison. C'est l'un des arguments du "Rock & Roll Dude" de Chubb Rock, l'un des premiers titres à explorer la relation rap / rock. C'est aussi celui d'Ice-T en introduction de "Body Count" sur l'album *O.G. Original Gangster*. C'est encore le même raisonnement, près de dix ans après, que Mos Def nous sert sur son "Rock'n'Roll".

Dans les années 2000, tout change. Le rock est présent dans toutes les formes de hip-hop. Dans le rap sudiste, c'est le cas chez OutKast, dès *Aquemini* et *Stankonia*, et plus encore sur le *The Love Below* d'Andre 3000, comme chez Lil Wayne, qui se réinvente rock star sur un album entier, *Rebirth*. C'est aussi vrai, on l'a dit, de la scène indie rap, qui multiplie les ponts avec son homologue rock, qui s'acoquine avec les Allemands de Notwist ou les Anglais de Hood. Même les grosses pointures du hip-hop new-yorkais finissent par confesser une passion pour cet indie rock, Jay-Z et Kanye West en tête, en se déclarant fervents supporters de Grizzly Bear, en prétendant vouloir s'en inspirer pour donner un nouveau souffle au rap.

Enfin, à l'aube de la décennie 2010, alors qu'émerge un nouvel underground hip-hop, c'est avec un grand naturel que Tyler, the Creator déclare écouter le même Grizzly Bear, ou encore Stereolab, et que des rencontres rock / rap d'un nouveau genre émergent encore, plus excitantes que le vieux metal fusion des années 90.

## Global Hip-Hop

Quelles que soient leurs différences, on note chez tous les raps des années 2000 une même tendance au métissage. Mais là n'est pas leur seul point commun. L'émergence simultanée de l'indie rap et du Dirty South consacre aussi un autre phénomène, entamé dès le milieu des années 80, quand le hip-hop est sorti de New-York pour s'installer à Philadelphie, à Miami, à Los Angeles, sur la Baie de San Francisco et à Houston : la provincialisation du rap, son extension à toutes les villes américaines, du Sud profond au Midwest.

Cette extension ne s'est pas limitée aux Etats-Unis. Comme toute musique américaine majeure apparue depuis l'Entre Deux Guerres, le hip-hop a connu une déclinaison dans chaque pays du monde. Partout, et très tôt, porté par la puissance médiatique yankee et par des grandes confédérations internationales comme la Zulu Nation et le Rock Steday Crew, un rap local s'est développé. Présenter chacune de ces scènes, et observer comment, à chaque fois, le hip-hop a su s'adapter aux goûts, aux conditions et à l'héritage musical de chaque pays, loin de ses racines afro-américaines, mériterait un livre en soi. Ici, nous nous contenterons de passer en revue quelques uns de ces dérivés.

Les deux pays partageant une culture proche et une frontière poreuse, le hip-hop a sans surprise conquis bien vite le Canada, seul pays à avoir, à ce jour, livré une superstar internationale du calibre d'un Jay-Z ou d'un Lil Wayne, en la personne de Drake. Jusqu'aux années 2000, cependant, rares sont les artistes locaux à avoir eu un écho en dehors du grand pays nordique. Parmi ces rares exceptions, les plus notables, tous des natifs de Toronto, sont les jumeaux K-Cut et Sir Scratch de Main Source, ou encore les Dream Warriors, dont le *And Now, The Legacy Begins* est un disque notable de la vague Jazz rap.

Cependant, le rap canadien ne sort vraiment du bois qu'à la fin des années 90, avec des artistes comme Kardinal Offishall, Choclair, Saukrates et les Rascalz, la plupart révélés par le single "Northern Touch", manifeste d'un rap à la canadienne. La vague du hip-hop indépendant accroit encore cette visibilité, en révélant les Swollen Members, Moka Only, Cadence Weapon, ou encore Classified et Buck 65, tous deux issus de la scène d'Halifax, Nouvelle-Ecosse, un vivier de talents qui bénéficia un temps d'une mini-hype dans la presse spécialisée.

Ces artistes n'ont été que les arbres qui cachaient la forêt. Dans le même temps beaucoup d'autres, plus obscurs, prirent aussi leur essor, de Vancouver à Toronto, de Montréal à Winnipeg, de Saskatoon à London, Ontario, constituant une part substantielle de la vague underground de l'époque. Et à cela, aucune surprise, tant la réalité sociodémographique du Canada, un pays dépourvu de passé esclavagiste, sans communauté noire ancienne, moins marqué par le racisme, coïncidait avec celle du rap porté alors par les labels indépendants en plein essor.

A l'autre bout du monde, l'histoire est similaire pour un autre pays anglophone, l'Australie. Le rap s'y est implanté tôt, mais il s'est développé en vase clos. Il a fallu, à nouveau, que l'immense réseau indé étende ses connexions dans le monde entier pour qu'émergent ses artistes les plus singuliers, Apsci, Curse of Dialect, The Herd, Hermitude, TZU, dont les traits distinctifs ont été un engagement politique marqué, un usage intensif des samples et l'exaltation d'un cosmopolitisme souligné par les origines plurielles de ses acteurs, souvent asiatiques, et par des escapades avancées vers la world music.

Hors du monde anglophone, le cas du Japon mérite d'être souligné. Plus qu'ailleurs, le pays a su donner au rap des formes neuves et originales, capables, en retour, d'intriguer les Américains. Bien sûr, au pays des otakus et des victimes de la mode, la face la plus visible du J-rap a été une variété hip-hop qui n'a retenu du modèle américain que le folklore visuel, et d'où sont exclus tout élément de réalisme social, tout cynisme, toute dangerosité. Mais d'autres, au contraire, ont cherché à adapter aux réalités japonaises un hip-hop engagé et agressif à la Public Enemy, comme Rhymester ou, plus connus à l'étranger du fait de leurs attaches américaines, les gens de King Giddra.

Les artistes japonais les plus exaltants ne sont pourtant pas nécessairement ceux-ci. Contraints par une langue qui n'a pas la plasticité de l'anglais, d'autres ont redoublé d'inventivité l'adapter aux oreilles japonaises. Relativement indifférents aux textes, ils ont concentré leurs efforts sur la musique, sur le matériau sonore. Le premier exemple, le plus notable, c'est bien sûr DJ Krush, l'autre pape du hip-hop abstrait, avec DJ Shadow. Plus tard, des protégés de ce dernier, Boss et O.N.O. de Tha Blue Herb, écriront à leur tour quelques unes de plus belles pages du rap nippon. Pendant qu'ailleurs dans l'underground, la rappeuse allumée Rumi fera le grand écart entre les deux pôles du J-rap : d'un côté, l'expérimentation débridée et l'agression sonore, de l'autre, une variété rap incroyablement kitsch.

Les liens entre Japon et Amérique étant forts, d'autres que ces derniers parviennent à se faire connaître des rappeurs anglo-saxons, à collaborer avec eux, s'installant à l'occasion sur l'autre rive du Pacifique. Le producteur DJ Honda, connecté à la scène new-yorkaise via la Zulu Nation, est l'un d'eux, tout comme le rappeur globe-trotter Shing02, comme Arata, le MC nippon affilié aux Living Legends, ou comme les filles de Cibo Matto, parties prenantes de l'élite bohème musicale new-yorkaise (l'une sera la girlfriend du fils de John Lennon et de Yoko Ono, Sean).

Le hip-hop fait souche dans de nombreux autres pays encore, au Brésil, par exemple. Dans ses favelas livrées à la violence et au trafic de drogue, il trouve un terreau favorable, notamment à São Paulo où nait une grosse scène gangsta rap, tandis qu'ailleurs, le genre se mélange aux musiques latines préexistantes. A Rio, se développe aussi un autre dérivé de la Miami bass, appelée localement funk carioca, et baile funk partout ailleurs, sorte de cousin latin du crunk, qui quitte le Brésil pour s'exporter partout dans le monde dans les années 2000. L'Afrique du Sud, dans le même temps, connaît une aventure comparable avec son kwaito, un rejeton de la house, mais occasionnellement accompagné de raps.

## The British Accent

Reste le cas anglais. Pour beaucoup, celui-ci se résume à une longue suite d'espoirs déçus. Et il est vrai qu'en matière de hip-hop, la Grande-Bretagne n'a jamais pu rivaliser avec les Etats-Unis. Elle n'a pas su les battre à leur propre jeu, comme autrefois avec le rock. Il n'y eut jamais, en Amérique, de British Invasion rap. Et même si quelques figures notoires du hip-hop comme Slick Rick, Young MC et M.F. Doom sont en fait nées sur le sol anglais leurs carrières furent exclusivement américaines. Pourtant, l'Angleterre n'a absolument pas à rougir de son hip-hop.

Comme partout ailleurs, il y eut en Grande-Bretagne une acclimatation du rap. Même s'ils n'ont jamais triomphé à l'international, des groupes et des artistes comme le London Posse, Hijack, Black Twang, ou plus tard Roots Manuva, ont toujours existé pour incarner avec crédibilité un rap à l'anglaise, un rap dont les traits distinctifs majeurs ont été l'accent, dissimulé par les mauvais, revendiqué par les meilleurs, ainsi que la présence constante d'influences jamaïcaines, phrasés flirtant avec le ragga, ou sons imbibés de dub. Quelques uns de ces groupes, s'ils n'ont rien inventé de neuf, ont été plus qu'honorables, les excellents The Brotherhood par exemple, dont le seul album atteint le niveau de leurs principaux inspirateurs, le Boot Camp Click.

Si le rap anglais est demeuré si peu visible, c'est aussi qu'il est connu là-bas sous d'autres formes, plus bâtardes, plus métissées. En Grande-Bretagne, hip-hop et musiques électroniques n'ont en effet jamais vraiment divorcé. Contrairement aux Etats-Unis, il est resté quelque chose en Angleterre de l'electro rap du début des années 80. Alors que house et techno sont restées pures en Amérique, qu'elles se sont distinguées nettement du hip-hop, à quelques exceptions près, la musique née des raves anglaises, au contraire, a su les mélanger avec des sons hérités du rap, breakbeats, et samples en pagaille. Bien vite, d'ailleurs, des labels sont apparus, qui n'ont cessé de brouiller les frontières entre rap et musique électronique. Ce fut le cas du Mo'Wax de James Lavelle, navigant entre acid jazz et choses plus nettement hip-hop, du Jazz Fudge de DJ Vadim, ou du Grand Central de Mark Rae.

De fait, le hip-hop, a bel et bien explosé en Angleterre, mais il y a souvent pris d'autres noms. Il a été le trip hop de Massive Attack, de Portishead et de Tricky, qui a emprunté au rap ses sonorités les plus lugubres, pour les noyer dans des vapeurs héritées du dub jamaïcain et dans des chants évanescents bourrés de spleen. Il a été le big beat des Chemical Brothers, de Fatboy Slim et des Freestylers, qui mêlait aux recettes hérités des rave parties une sensibilité rock'n'roll et les sons furieux du Bomb Squad. Enfin, ce rap à l'anglaise a aussi été cette jungle, ou drum'n'bass, née de la techno hardcore et qui, infusée de breakbeats, a été une sorte de hip-hop instrumental accéléré à l'extrême.

Le hip-hop n'a jamais cessé d'intriguer en Angleterre. Mais là-bas, il était préféré pour ses innovations formelles plutôt que pour ses attributs identitaires et pour ses caractères trop purement américains. D'abord, en premier lieu, les Britanniques ont été fascinés par les expérimentateurs, par les rappeurs des marges. En apportent la preuve cette flopée de départements rap créés à la fin des années 90 par des labels anglais de musique électronique, pour abriter des rappeurs iconoclastes d'Amérique ou d'ailleurs, Big Dada (créé par Ninja Tune), Lex Records (fondé par Warp) ou, moins connus, Bad Magic (né de Wall of Sound) ou Uppercut (émanation du label trip-hop Cut of Tea).

L'Angleterre, cependant, n'allait pas vivre éternellement par procuration ses plus grands bonheurs hip-hop. Dans les années 2000, le british rap connait de belles heures, avec des artistes prisés à l'internationale, par la critique au moins. Le jeune prodige Dizzee Rascalz, par exemple, devient la figure de proue du grime, un genre de rap né du UK garage, lui-même apparu dans l'après drum'n'bass. Dans un autre genre, plus orienté chronique sociale et poésie urbaine, The Streets sais se nourrir lui aussi des sons de l'Angleterre post-rave, pendant que la Sri-lankaise d'origine M.I.A. offre un rap qui fait feu de tout bois, s'influençant tout autant de l'électronique anglaise que du baile funk brésilien, inventant une musique sans frontière et mondialisée, qui dépasse de beaucoup le simple hip-hop.

## French rap

Pour le rap français, la situation est inverse à celle du voisin d'Outre-manche. Il s'est vu, lui, plus beau qu'il ne l'était vraiment. Le hip-hop français, en effet, s'aime beaucoup, et cette autosatisfaction se nourrit de plusieurs faits. En France, par exemple, on sait que la première émission télé mondiale entièrement dédiée au rap, le *H.I.P-H.O.P.* de l'animateur Sidney, est née ici, sur TF1. On a observé avec fierté quelques Français se frayer un chemin auprès des rappeurs New-yorkais, quand A Tribe Called Quest a dédié l'un de ses titres à Lucien Révolucien, quand MC Solaar s'est acoquiné avec Guru pour un mémorable "Le Bien, Le Mal".

On s'est aussi targué, pendant longtemps, que la France était le second marché du rap, sans en être absolument sûrs (le rap vend aussi énormément au Japon et en Allemagne), en oubliant que ce succès commercial avait été artificiellement, et ironiquement, facilité par un gouvernement de droite, quand il avait instauré des quotas de chansons françaises sur les radios, ouvrant la voie au succès des Solaar, IAM, NTM, Alliance Ethnik, Ménélik, Doc Gyneco, Passi, et puis, une décennie plus tard, à celui de la rappeuse Diam's.

Seulement voilà. Esthétiquement parlant, le rap français n'a pas grand chose d'exceptionnel. Il n'a, en aucun cas, fait preuve des mêmes capacités d'innovation que ses homologues nippons, anglais ou britanniques. Le hip-hop américain est entré massivement en France, où il a trouvé un terreau favorable, où une jeunesse multiculturelle s'est identifiée à la communauté afro-américaine, où la rhétorique Black Muslim a fait écho à l'identité religieuse de nos propres musulmans.

Comme pour la vague yéyé des années 60, comme pour la plupart des greffes rap européennes et internationales, le hip-hop français a été, pour une bonne part, la copie dégradée et fantasmée du grand frère américain. Malgré leurs singularités, ses premières stars, NTM et IAM, ont une filiation facile à tracer : un peu de KRS One pour les premiers, du Native Tongues virant ensuite Wu-Tang pour les seconds. Et les mêmes seront les têtes de proue des deux scènes antagonistes de Paris et de Marseille, qui répliqueront chez nous l'affrontement entre les Côte Est et Ouest.

Le rap français aura aussi ses deux phases rap indé, la première hardcore, avec La Cliqua, Time Bomb, puis le Lunatic de Booba et d'Ali, qui lanceront leur carrière à partir de leur propre base, le label 45 Scientific ; une autre, plus expérimentale et décalée, avec des gens aussi divers que TTC, le Klub des Loosers, Svinkels, James Delleck, Donkishot, ou encore La Caution, à mi-chemin pile du hip-hop arty et du rap de rue. Notre pays aura aussi sa vague hip-hop "conscient", avec Abd al Malik et Grand Corps Malade ou, plus underground et corrosif, la Rumeur. Il aura son *Boyz N the Hood* ou son *Menace II Society*, avec le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz. Aussi, le rap français connaîtra le même phénomène de provincialisation qu'aux Etats-Unis, avec l'émergence d'artistes ni parisiens, ni marseillais, comme N.A.P. (le groupe d'Abd al Malik, de Strasbourg), Orelsan (de Caen), Médine (du Havre), Jeff le Nerf (de Grenoble), voire, hum, Kamini (de Marly-Gomont).

Le rap français, cependant, a aussi eu ses spécificités. Il a, par exemple, souvent cherché à renouer avec la tradition de la chanson réaliste à texte, dès les premiers textes de MC Solaar, puis plus tard, avec d'autres artistes visant une certaine qualité d'écriture, Rocé, Oxmo Puccino ou Kohndo. Plus généralement, notre hip-hop a privilégié l'efficacité des paroles, voire la virtuosité des flows, à ceux des beats. Le rap français n'a en effet jamais manqué de MCs adroits et plein de gouaille, mais la musique, sommaire et fonctionnel, a trop souvent été son parent pauvre.

En France aussi, l'influence de New-York a toujours prévalu sur celle de Los Angeles. A Paris comme à Marseille, c'est un rap de rue, tantôt enjoué et ludique à la Native Tongues, tantôt engagé et sans concession, mais rarement nihiliste, qui a primé. Le g-funk à la française n'a jamais vraiment percé, sinon, en version dégradée et inoffensive, avec le rap libidineux et gentiment amoral de Doc Gynéco. Aux Californiens, les Français ont toujours préféré les ressortissants de la Grosse Pomme, Mobb Deep notamment, dont l'influence sur le hip-hop d'ici a été absolument considérable.

Enfin, quels que soient les cris d'orfraie poussés par des critiques naïfs ou des Tartuffe hypocrites, le rap français a longtemps été plutôt sage, comparé à son père américain. Tout au long des années 90, même sous ses formes les plus virulentes, chez Assassin par exemple, il a été infiniment plus argumenté et moral que son homologue américain. Il a fallu attendre les années 2000 pour qu'une nouvelle génération de rappeurs français se lance dans des outrances gratuites dignes des Geto Boys ou du N.W.A. période *Niggaz4Life*.

Car en ce début du nouveau siècle, le rap français a fini par se recroqueviller sur lui-même, à ne plus prêcher qu'aux convertis et à devenir pour de bon sa caricature : une sous-culture caractéristique des banlieues des grandes villes et des fils d'immigrés, où dominent l'outrage, l'inculture et la tentation communautaire. Il existe toujours une poignée de stars, Booba, Rohff, Soprano, La Fouine, connues du grand public et invitées régulières des télés. Mais derrière ces gens, moins visibles, s'agite en vase clos un underground bouillonnant, entretenu par une pléiade de blogs, de sites Internet et de micro-labels où règne une orthographe approximative, et constamment méprisée par la critique.

## Am I Even Really a Rapper Anymore?

Cette évolution, cependant, n'est pas caractéristique de la seule France. Internet a changé la donne pour l'ensemble du hip-hop international, comme il l'a fait, plus généralement, pour toute la musique. Autrefois dédaigné comme le domaine réservé des nerds, celui des geeks adeptes du netceeing (ces concours d'improvisation rap par claviers interposés), celui des rappeurs blancs, le Web est devenu le moyen privilégié d'accès au public, au succès, à la reconnaissance.

Dans le même temps, Internet a réhabilité l'un des plus anciens supports du hip-hop, l'un des plus caractéristiques de cette culture, et qui existait avant même les premiers singles rap, dès l'époque de Kool Herc et d'Afrika Bambaata : la mixtape. Le Web a redonné vie à ces compilations de titres mixés autrefois vendus ou échangés en marge des concerts ou dans des magasins spécialisés. Le format a changé, il ne s'agit plus de cassettes, mais de fichiers digitaux. Cependant, le principe est resté le même. Distribuer de la musique avec facilité, en marge de l'industrie du disque, sans crainte pour les questions de droits ou de copyright.

Ainsi, de nombreux artistes ont pu se sentir libérés, sortir de la musique en abondance, et livrer des œuvres parfois supérieures et plus spontanées que leurs albums officiels. Et cela n'a pas été le fait que de DJs fous ou d'artistes en mal de reconnaissance. Les mixtapes ont aussi permis aux rappeurs connus d'entretenir ainsi leur crédibilité et de satisfaire la soif de sons de leurs fans les plus acharnés. Quelqu'un d'aussi notoire que Lil Wayne, par exemple, a joué un rôle fondamental dans la relance de ce format, notamment avec les mixtapes *The Dedication* et *Da Drought*.

En permettant à chacun de s'improviser rappeur, en mettant à disposition une profusion de sons, sorties officielles, officieuses ou pirates, morceaux récents ou anciens, originaux et remixes, Internet a rendu la scène hip-hop plus complexe que jamais, plus difficile à suivre, à lire et à comprendre. Cependant, il a aussi rompu la logique dangereuse de la cooptation, qui prédominait chez l'ancienne aristocratie rap, ou la trop forte dépendance à l'industrie du disque, permettant ainsi à un grand nombre d'artistes clés de la fin des années 2000, comme Soulja Boy, Lil B, Odd Future ou Main Attrakionz, d'émerger et de créer le buzz.

Et c'est ainsi que, en 2010 et 2011, au terme de dix années considérées comme plutôt ternes pour le rap, en comparaison de la prodigieuse décennie 90, semble se dessiner un renouveau. Cette nouvelle effervescence est notamment symbolisée par la hype qui s'empare alors d'Odd Future. Le collectif californien, emmené par les très jeunes Tyler, Earl Sweatshirt et autres, est sans doute un peu vite qualifié de nouveau Wu-Tang Clan, au vu de sa pléthore de sorties solo. Mais il est symptomatique de ce nouvel underground, qui défie les catégories et brouille les frontières établies, reprenant quelques traits de l'ancien indie rap (le marketing parallèle sur Internet, le goût pour l'expérimentation, la défiance envers l'industrie du disque, la posture introspective), tout en renouant avec les outrances du vieux gangsta rap (l'orgueil et la morgue, les penchants morbides et violents, la misogynie et l'homophobie), et en réinjectant dans les deux une posture adolescente qui avait disparu, avec leur esprit Jackass et leur insolence de sales gosses).

Ce rap retrouve une jeunesse, mais il change également, il se tourne vers d'autres formes. L'une des évolutions majeures tient au son. Depuis plusieurs années, déjà, les synthétiseurs avaient repris la vedette aux samplers. La nouvelle génération pousse la logique encore plus loin, en gommant les rythmes au profit de grandes nappes atmosphériques, confinant au new age, une tendance qui se retrouve tout autant dans le cloud rap de Main Attrakionz, que chez G-Side et Lil B. Le hip-hop change, et c'est sans doute pour cela que le dernier cité s'interroge, sur l'un de ses titres ("Am I Even Really a Rapper Anymore?"), s'il est encore un rappeur.

La réponse n'a au fond aucun intérêt. C'est la question, qui importe. Elle démontre ou rappelle que la définition du rap n'est pas acquise et fixée pour toujours, que ses frontières changent et changeront encore. Que comme le rock, ce genre donné dix fois pour mort, et pourtant toujours là, ce hip-hop qui existe depuis maintenant près de quarante ans nous prépare encore quelques nouvelles résurrections inattendues.

Table of Contents

[Présentation 1](#_Toc311287516)

[Introduction 2](#_Toc311287517)

[Rap is the business, hip-hop is the culture 3](#_Toc311287518)

[Before da Storm **Error! Bookmark not defined.**](#_Toc311287519)

[Block Party **Error! Bookmark not defined.**](#_Toc311287520)

[Rapper's Delight 6](#_Toc311287521)

[Old School 7](#_Toc311287522)

[Kicked out the House 8](#_Toc311287523)

[Golden Age 9](#_Toc311287524)

[Sampladélia 10](#_Toc311287525)

[Parental Advisory: Explicit Lyrics 11](#_Toc311287526)

[Criminal Minded 12](#_Toc311287527)

[Gangsta Vs. Alternative Rap 14](#_Toc311287528)

[Brothers from the Mother 14](#_Toc311287529)

[L'âge Classique 16](#_Toc311287530)

[The Sun Rises in the East 17](#_Toc311287531)

[Niggamortis 18](#_Toc311287532)

[Get Rich or Die Tryin' 19](#_Toc311287533)

[Rap & Bullshit 21](#_Toc311287534)

[I Used to Love H.E.R. 22](#_Toc311287535)

[Independent as Fuck 23](#_Toc311287536)

[Hip-Hop for Advanced Listeners 24](#_Toc311287537)

[Dirty South 26](#_Toc311287538)

[In da Club 27](#_Toc311287539)

[I Rock, I Roll 28](#_Toc311287540)

[Global Hip-Hop 29](#_Toc311287541)

[The British Accent 31](#_Toc311287542)

[French rap??? 32](#_Toc311287543)

[Am I Even Really a Rapper Anymore 33](#_Toc311287544)

1. CHANG J., *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Picador, 2005 (traduit en français chez Allia) [↑](#footnote-ref-1)
2. BRADLEY A., *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas Books, 2009 [↑](#footnote-ref-2)
3. xx., *How to Rap:*, xxx, 2009 [↑](#footnote-ref-3)
4. KITWANA B., *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, And the New Reality of Race in America*, Basic Civitas Books, 2005 [↑](#footnote-ref-4)
5. En langage rap, "beat" ne signifie pas seulement "rythme". Il désigne l'accompagnement instrumental et le travail de production, en général. [↑](#footnote-ref-5)
6. TOOP D., *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, South End Press, 1984 [↑](#footnote-ref-6)
7. La battle est un duel d'éloquence entre rappeurs [↑](#footnote-ref-7)
8. L'égo-trip, qui consiste à affirmer de la manière la plus éloquente et retentissante possible à quel point on est le meilleur, est l'exercice rap par excellence [↑](#footnote-ref-8)
9. WEINGARTEN C., *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Continuum, 2010 [↑](#footnote-ref-9)
10. A l'occasion, on préférera le terme anglais de "beatmaker", "faiseur de beats", qui traduit mieux le rôle central de ces producteurs, véritables compositeur et musiciens [↑](#footnote-ref-10)
11. LEROY D., *Paul's Boutique*, Continuum, 2006, p. 45 [↑](#footnote-ref-11)
12. CLEARANCE 13'8'', "A Short History of Sample Clearing" : http://clearance13-8.com/AShortClearanceHistory.htm [↑](#footnote-ref-12)
13. BOOGIE DOWN PRODUCTIONS, "Necessary", *By All Means Necessary*, Jive, 1988 [↑](#footnote-ref-13)
14. BUSHWICK BILL, "Phantom's Theme", *Phantom of the Rapra*, Virgin, 1995 [↑](#footnote-ref-14)
15. GEORGE N., *Hip Hop America*, Penguin Books, 1998, p. 41 [↑](#footnote-ref-15)
16. REYNOLDS S., *Bring the Noise*, Faber & Faber, 2008, p. 23. [↑](#footnote-ref-16)
17. PLUG ONE MAG, "A Brief History of Rap and Bullshit" : <http://www.plugonemag.com> [↑](#footnote-ref-17)
18. Une traduction littérale du terme "conscious rap", en anglais. [↑](#footnote-ref-18)
19. De l'anglais "turntable", platines. Le terme "platiniste" est parfois employé en France. [↑](#footnote-ref-19)
20. 90 BPM, "Fondle'Em commenté par Bobbito Garcia aka Dj Cucumberslice" : http://www.90bpm.net [↑](#footnote-ref-20)
21. Onomatopée désignant les percussions d'un rap pur et originel, articulé autour d'une rythmique minimaliste, insistante et austère [↑](#footnote-ref-21)
22. T-LOVE, WILSON E., GLASER M., PATEL J., *Inside the Earth*. The Source, Juin 1997, p. 92-99. [↑](#footnote-ref-22)